А. ВОРОНСКИЙ

Избранные статьи о литературе

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ О ЛИТЕРАТУРЕ

А.ВОРОНСКИЙ



А. ВОРОНСКИЙ

Избранные статьи о литературе



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1982

Составитель
Г. А. ВОРОНСКАЯ

Вступительная статья
А. Г. ДЕМЕНТЬЕВА

Оформление художника
Р. ВЕЙЛЕРТА

В $\frac{4603010102-191}{028(01)-82}$ 202-81

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Имя Александра Константиновича Воронского (1884—1943), члена партии с 1904 года, делегата VI (Пражской) конференции РСДРП, видного советского критика и ответственного редактора созданного при непосредственном участии В. И. Ленина первого советского «толстого» литературно-художественного и научно-публицистического журнала «Красная новь», хорошо известно читателю. Тем более, что сравнительно недавно, в 1966, 1970 и 1976 годах, издательство «Художественная литература» переиздало прозу Воронского (автобиографические повести «Бурса» и «За живой и мертвой водой», а также отдельные рассказы), а издательство «Советский писатель» в 1963 году выпустило в свет сборник литературно-критических статей Воронского.

Настоящее издание наиболее известных работ Воронского-критика существенно дополняет издание «Советского писателя».

Как известно, бо́льшая часть литературно-критического наследия Воронского связана непосредственно с его борьбой за молодую советскую литературу. Но при этом ему не был чужд интерес и к русскому классическому наследию, и к зарубежной литературе. Готовя сборник к печати, издательство стремилось дать представление и об этой, менее известной, стороне деятельности Воронского-критика.

Первый раздел сборника составили «литературные портреты» советских писателей, а также две статьи, написанные на материале зарубежной литературы — о Кнуте Гамсуне и Марселе Прусте.

Во втором разделе собраны теоретические статьи, посвященные советской литературе двадцатых годов и — шире — литературному процессу периода становления советской литературы. В этих двух разделах более половины статей, увидевших свет на протяжении двадцатых годов — как правило, сначала в периодических изданиях, а затем в сборниках статей Воронского «На стыке» (1923), «Искусство и жизнь» (1924), «Литературные записи» (1926), «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна» (1927), «Искусство видеть мир» (1928), «Литературные портреты», тт. I—II (1928—1929),— перепечатывается впервые.

Третий, завершающий, раздел сборника представлен пятью рассказывающими по преимуществу о *художественном* творчестве писателя главами из книги «Гоголь», а также отрывком из заклю-

чительной главы, в котором говорится о значении наследия Гоголя для советской литературы.

Как известно, свои литературные взгляды Воронскому приходилось отстаивать, споря, с одной стороны, с недругами советской литературы, а с другой — с вульгарно-социологическими установками напостовцев и формализмом лефовцев. Отсюда —полемичность многих статей Воронского, достаточно подробно в ее сложных моментах освещенная современной советской наукой (укажем хотя бы на книги С. Шешукова «Неистовые ревнители», В. Акимова «В спорах о художественном методе», статьи М. Кузнецова и др.). В настоящем издании характеристике неоднозначного наследия Воронского — литературного критика и теоретика искусства посвящена вступительная статья А. Дементьева, опирающаяся на последние достижения советской литературной науки.

При подготовке настоящего издания тексты были сверены по последним прижизненным публикациям; все необходимые уточнения, не принадлежащие автору, даны под строкой с пометкой *Ред.* Цитаты из работ К. Маркса и Ф. Энгельса даются в новых переводах — по тексту второго издания Сочинений основоположников марксизма. Сборник снабжен краткими «Примечаниями», содержащими справку о первых публикациях помещенных в настоящем издании статей Воронского.

А. К. ВОРОНСКИЙ И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1

Первые выступления Александра Константиновича Воронского (1884—1943) в литературе относятся к 10-м годам нашего века, но развернулась его деятельность в качестве литературного критика в 20-е годы, сразу же после окончания гражданской войны. Он раньше и лучше многих других понял, что Великая Октябрьская социалистическая революция вызовет к жизни новую литературу, выдвинет своих писателей, что эта новая литература будет нуждаться в организации и поддержке, осмыслении и идейном руководстве.

В своих воспоминаниях о Горьком Воронский рассказывает: «...В начале 1921 года, еще находясь в Иваново-Вознесенске, я решил испробовать свои силы на «толстом» литературно-художественном журнале. Закончилась победоносно гражданская война, и явилась возможность больше, чем прежде, уделять внимания искусству. Художественная проза почти отсутствовала, да и поэзия не могла похвалиться успехами. Отвлеченный схематизм «Кузницы» явно не удовлетворял. Нужно было собрать старых и молодых художников слова, готовых работать на пользу Советской власти, и создать для этого соответствующую литературную среду. Все эти мысли я изложил Владимиру Ильичу, который нашел их вполне своевременными» (52) [1].

В конце января 1921 года Воронский был переведен на работу в Москву в Главполитпросвет, а в феврале руководитель Главполитпросвета Н. К. Крупская и Воронский обратились в Политбюро ЦК РКП(б) с предложением об издании литературно-художественного и общественно-публицистического журнала «Красная новь».

Самое непосредственное участие в организации журнала принял В. И. Ленин. По словам Воронского, Ленин «сам предложил устроить у него предварительно узкое редакционное совещание, которое вскоре и состоялось» (53). На нем присутствовали: Ленин, Крупская, Горький, Воронский. После краткого обсуждения вопроса о необходимости издания «Красной нови» было намечено, что ответственным редактором журнала станет Воронский (незадолго перед этим Ленин отозвался о нем как о «старом, надежнейшем партийце» [2]), а литературно-художественный отдел журнала будет редактировать Горький.

---

[1] Здесь и далее непосредственно в тексте статьи даются отсылки на страницы данного издания.

[2] Письмо А. К. Воронского В. И. Ленину (Публикация И. Смирнова).— «Новый мир», 1964, № 12, с. 215.

В июне 1921 года первый номер «Красной нови» вышел в свет. В объявлении от редакции Ленин был назван в числе постоянных сотрудников «Красной нови». В первом номере журнала была напечатана знаменитая ленинская работа «О продовольственном налоге».

21 апреля 1922 года Воронский посылает Ленину второй номер журнала за 1922 год и сопровождает его важным письмом, в котором формулирует цели и задачи «Красной нови». По-видимому отвечая на известные ему опасения Ленина, Воронский пишет: «Теперь несколько слов о «литературщине», «перегруженности беллетристикой» и пр. В противовес «старикам», почти сплошь белогвардейцам и нытикам, я задался целью дать и вывести в свет группу молодых беллетристов — наших или близких нам. Такая молодежь есть. Кое-каких результатов я уже добился. Дал Всеволода Иванова — это уже целое литературное событие, ибо он крупный талант и наш. Есть у меня С. А. Семенов, Зуев, Либединский, Н. Никитин, Федин и др. Все это молодежь — самый старый В. Иванов, 27 лет, все они из подлинных низов, с красноармейскими звездами. Твердо уверен, что через год-два эта зелень совсем окрепнет и займет места Чириковых и прочих господ и займет с честью. Против «стариков» я организую молодежь. Это нужно: обстоятельства складываются так, что беллетристика в ближайшее время будет играть очень большую роль — такие времена. Таланты из низов прямо прут — им только надо дать ходу и сорганизовать идейно. Вот почему я ушел теперь в «литературщину» и почему ей я так много уделяю места. Возможно, что у меня бывают ошибки, но ведь дело мое неизмеримо трудно; очень легко переводить с иностранного Уэллса и дать «имя» и очень трудно дать свой выводок. Непростительную ошибку совершим мы, если теперь не сумеем выявить то, что есть у нас, но хранится больше под спудом. Имейте в виду, что Всев. Иванов — это первая бомба, разорвавшаяся уже среди Зайцевых и Замятиных. Уверен, что будут и другие.

Вот что мне хотелось сказать Вам. Простите за длинное письмо, но я давно собирался о «литературщине» написать Вам.

С приветом А. Воронский»[1].

Очевидно большое значение этого письма Воронского Ленину. Оно имеет поистине программный смысл. В нем охарактеризованы «линия» и основное направление «Красной нови». Пафос письма заключается в утверждении новой литературы, рожденной Великой Октябрьской социалистической революцией, литературы, которая создается писателями, вышедшими из народных низов, прошедшими через огонь гражданской войны, и решительно противостоит литературе внешней и внутренней эмиграции.

К сожалению, неизвестно, как отнесся В. И. Ленин к этому письму Воронского, к его суждениям о значении, которое приобретает художественная литература, о широком объединении молодых беллетристов «наших или близких нам» и т. д. Но не связано ли в той или иной мере с этим письмом Воронского важное решение Политбюро ЦК РКП(б) в июле 1922 года об образовании под председательством Я. Яковлева «Комиссии по организации писателей и поэтов в самостоятельное общество»? В работе комиссии приняли участие А. Воронский, Н. Мещеряков, Н. Лебедев-Полянский и др. Комиссия высказалась за то, чтобы при организации общества использовать существующую при «Красной нови»

---

[1] «Новый мир», 1964, № 12, с. 216.

группу писателей. К организации общества комиссия предлагала идти через издательство. Двадцатого июля Политбюро ЦК РКП(б) приняло решение: не возражать против предложений комиссии Яковлева. Так возникло известное в истории советской литературы издательство артели писателей «Круг». Во главе издательства стал Воронский [1].

Работа в качестве организатора и руководителя «Красной нови» была у Воронского неразрывно связана с активной деятельностью литературного критика. И программные идеи, высказанные им в письме Ленину, имели в виду не только направление «Красной нови», но и главные задачи критического отдела журнала. В этом легко убедиться, обратившись к литературно-критическим выступлениям Воронского, близким по времени к письму Ленину.

Письмо Ленину, как уже говорилось, было написано 21 апреля 1922 года, а через два месяца, 28 июня, Воронский выступил в «Правде» со статьей «Из современных литературных настроений», посвященной анализу первых шагов советской литературы и перспектив ее развития. Связь этой статьи с письмом к Ленину очевидна.

Пока Мережковские и им подобные спасали погибающее Отечество, иронизирует Воронский, это неблагодарное Отечество, расправившись с «патриотами» на фронтах, «начало мало-помалу выдвигать своих художников-писателей, вопреки уверениям «столпов» и «корифеев», тешивших себя и других мысленкой: без нас ничего не выйдет, без нас пропадут...».

«Таких утешений больше уж нет,— констатирует Воронский.— Новый писатель лезет изо всех щелей. Вылезает он из трущоб, с окраин, из глуши, из медвежьих углов, из провинции, из дебрей. Часто на нем красноармейская звезда — явление знаменательное,— часто он похож на того, кого и раньше называли разночинцем, но это — новый, советский разночинец из низов, подлинный демос городов и деревень. Есть и осколки прежних дореволюционных общественных слоев и прослоек. В массе же своей тут иная кровь, иной быт, иное прошлое и настоящее, иное мироощущение и психический склад» (285).

С новым писателем в Советской России, утверждает Воронский, появляется новая, своя, свежая, молодая литература. «Они еще молоды, современные литераторы, и, конечно, не создали так называемой «большой литературы», но к этому дело идет. Мы стоим накануне расцвета художественного слова в России. Пишут рассказы, пишут повести, романы, поэмы, пишут очень многие и очень усердно. Рукопись с художественной прозой пошла теперь «сплошь», как вобла» (286).

Общие идеи и принципы литературной критики Воронского определяли суть и цели его статей об отдельных писателях и литературных группах.

Одним из его первых выступлений такого рода была напечатанная во втором номере «Красной нови» за 1921 год (еще до письма Ленину) статья «Песни северного рабочего края» — групповой портрет кружка иваново-вознесенских рабочих поэтов — Д. Семеновского, М. Артамонова, И. Жижина, С. Семина и др. «Это,— пишет Воронский,— большой поэтический выводок, вскормленный полями, рабочей околицей и гулом фабрик. Факт примечательный, о котором нужно знать всей мыслящей Советской России. Он свидетельствует еще раз, что в нашем народе, в недрах его таятся большие духовные богатства и что не на-

---

[1] Более подробно об этом см. в кн.: А. Дементьев. В. И. Ленин и советская литература. М., «Художественная литература», 1977, с. 284—286.

прасны наши надежды, что на смену литературе старых господствовавших классов трудящиеся смогут выдвинуть своих поэтов, романистов, художников...»[1]

5 мая 1922 года отмечалось десятилетие «Правды». В этот день Воронский выступил на страницах «Правды» со статьей о Демьяне Бедном. «Я бы сказал,— писал Воронский,— Демьян Бедный первый национальный пролетарский поэт» (71).

Обратившись в своих первых выступлениях к пролетарской литературе, Воронский, естественно, посвятил особую статью и творчеству поэтов и прозаиков «Кузницы» — наиболее значительной организации пролетарских писателей первых лет революции.

«Октябрьская революция,— по словам Воронского,— впервые расчистила, открыла дорогу пролетарским писателям». В первую очередь он имел в виду творчество Герасимова, Кириллова, Александровского, Обрадовича, Полетаева, Филипченко, Казина и др. «Можно и должно с удовлетворением отметить,— говорил он,— что русский рабочий так быстро выдвинул своих представителей в области искусства, которых уже не могут замалчивать наиболее добросовестные мэтры старого искусства»[2].

Критик видит существенные изъяны поэм и стихотворений пролетарских поэтов (абстрактность, влияние пролеткультовщины и т. д.), но считает, что при всем том поэзия «Кузницы» сумела подняться до гимнов освобожденному труду, до стихов, прославляющих солидарность, слитность, коллективизм рабочих масс, до высокого пафоса революции и социализма.

О прозе «Кузницы» Воронский пишет, что она тоже сумела дать много ценного и поучительного. В подтверждение он ссылается на рассказы Н. Ляшко, на повесть А. Неверова «Ташкент, город хлебный» и повесть А. Новикова-Прибоя «Подводники», на произведения Ф. Гладкова о гражданской войне («Огненный конь» и др.). Заканчивает свои рассуждения о прозе «Кузницы» Воронский следующим заявлением: «Художественная работа» прозаиков «Кузницы» «ничем существенным не отличается в идеологическом смысле от работы революционных «попутчиков» (Вс. Иванов, Сейфуллина, Малышкин, К. Федин и т. д.)»[3].

Заявление для Воронского характерное и важное. Дело в том, что к новой, советской литературе он относил не только пролетарских писателей, но и писателей, стоявших в борьбе за революцию, за новый мир и новую культуру с ними рядом и кровно связанных с революционным народом. В литературном обиходе двадцатых годов их часто называли «попутчиками». Характернейшим представителем таких писателей был Всеволод Иванов. Анализу творчества Вс. Иванова Воронский посвятил одну из лучших и самых глубоких своих статей.

«Вс. Иванов — наглядный аргумент революции» и показатель того, как далеко шагнул выдвинутый Октябрем демос, «как много творческих, свежих сил таит он в себе... Господа Мережковские покинули Россию в мыслях, что она без них пропадом пропадет. Они только освободили путь свежим и здоровым»,— утверждал Воронский. Творчество Вс. Иванова, по его мнению, «один из первых свежих и крепких ростков послеоктябрьской советской культуры в области худо-

---

[1] А. Воронский. Литературно-критические статьи. М., «Советский писатель», 1963, с. 54.
[2] Там же, с. 204, 216.
[3] Там же, с. 238.

жественного слова» (96—98). Заканчивал статью о Вс. Иванове Воронский следующими словами: «Тридцать лет тому назад в русскую литературу вошел А. М. Горький (Пешков). Он был первым буревестником русской революции..., Вс. Иванов идет от Горького, он его продолжатель» (116).

Одновременно со статьей о прозе Вс. Иванова Воронский написал статью о поэзии Н. Тихонова. Он увидел в творчестве этих писателей нечто родственное: «Облик возмужавшего в боях и в труде выросшего молодняка, который встает в стихах Ник. Тихонова, не случаен в нашей литературе последнего времени. Мы видим его у А. Н. Толстого в романе «Аэлита» в Гусеве; у Вс. Иванова он в лице комиссара Васьки Запуса. В таких же чертах намечено молодое поколение в повести А. Малышкина «Вокзалы». Поэзия Тихонова, говорит критик, о людях простых и крепких, как гвозди, «о тех, кто везет синие пакеты в Кремль, где люди никогда не спят», о тех, «кто, оросив кровями Перекоп, первый раз за четыре года легли отдохнуть под деревья, под камни, в траву» (151—152, 149).

Очень важную и характерную черту поэзии Тихонова Воронский отметил тогда же в статье о поэзии «Кузницы». «Н. Тихонов,— писал он,— не бытовик, а романтик, но его романтизм сумел впитать в себя новую, нашу Советскую Русь, отразить революционную эпоху, но по-настоящему, по-живому, по-осязаемому и в целом советски и революционно. У него очень своеобразное и типичное для нашего времени сочетание романтизма с реализмом» [1].

Особое внимание Воронский, естественно, обратил на произведения о коммунистах, о их героической борьбе и роли в революции. В связи с этим «подлинным подарком» для советских читателей он назвал повесть Ю. Н. Либединского «Неделя».

Коммунисты у Либединского героичны, но не потому, утверждает Воронский, что они являются необыкновенными, особенными, сверхъестественными личностями, а потому, что их «вскормила» революция и передала свой дух партия, закаленная в боях. «Большая заслуга т. Либединского как художника,— подчеркивает он,— в том, что ему хорошо удались положительные типы: Климин, Робейко, Горных, Стальмахов, Караулов и другие. Неудачи в этой области у писателей— общеизвестны. С этой задачей редко кто справляется как следует... Его (Либединского.— *А. Д.*) героям веришь. Они живы, взяты из гущи жизни. И здесь партия оказала писателю могучую поддержку: она располагала и располагает благодарным материалом; «положительные» типы выпестованы партией и революцией» (146).

И здесь следует вновь вспомнить о письме Воронского Ленину от 21 апреля 1922 года. Хорошо видно, что выступления Воронского-критика очень скоро и с неоспоримой определенностью показали их полное соответствие той программе литературной деятельности, о которой он писал в этом письме Ленину. В своих литературно-критических статьях Воронский боролся за развитие советской революционной литературы, новой по своему идейному характеру, содержанию, героям, художественным особенностям.

Воронский считал, что с окончанием гражданской войны и переходом к нэпу борьба трудового народа за торжество социалистической революции против отечественной и международной буржуазии не прекратилась, а только, как говорил он в одном выступлении того времени, переместилась в другую сферу, и кри-

---

[1] А. Воронский. Литературно-критические статьи, с. 213.

тика оружием сменилась оружием критики. Понимал Воронский и то, что большую роль в этой борьбе будет играть художественная литература, а самой важной задачей литературной критики станет утверждение, защита, организация новой литературы, борьба за развитие творчества советских писателей. Эту цель и преследовали его литературно-критические выступления.

При этом, стремясь «дать ходу» советской литературе, Воронский полагал, что эта задача может быть решена лишь на основе широкого литературного движения, соответствующего народному характеру Октябрьской революции, в процессе настойчивого собирания литературных сил, привлечения на сторону революции и перевоспитания беспартийной колеблющейся интеллигенции, объединения и сплочения отдельных литературных кругов, течений, организаций. «Общая платформа, на которой мы, коммунисты, сходились тогда с беспартийными писателями-художниками, отражавшими мысли и чувства крестьянства и интеллигенции, сводилась к признанию Октябрьской революции, советской власти и готовности этих писателей работать рука об руку с Советами» [1],— писал Воронский позднее в статье «О федерации советских писателей».

Когда Воронский решил «испробовать свои силы на «толстом» литературно-художественном журнале», на руководящую роль в литературе и искусстве претендовал Пролеткульт. Но, как известно, руководители и теоретики Пролеткульта допускали в вопросах культуры очень серьезные ошибки, и Ленин, партия вели с ними решительную борьбу. Одна из главных ошибок Пролеткульта заключалась в сектантском убеждении, что культура социалистического общества (и прежде всего литература и искусство) может быть создана исключительно силами рабочего класса; пролетарская литература противопоставлялась при этом не только классическому наследию, но и культурному творчеству крестьянства и советской интеллигенции. Один из руководителей Пролеткульта, известный поэт М. Герасимов утверждал: «... если мы хотим, чтобы наш горн пылал, мы будем бросать в его огонь уголь, нефть, а не крестьянскую солому и интеллигентские щепочки, от которых будет только чад, не более» [2].

Очевидно, что пролеткультовские представления о советской литературе и искусстве страдали «детской болезнью «левизны» и ставили пролетариат во враждебные отношения с его союзниками. По словам Н. К. Крупской, «против этой идеи — обособленности, замкнутости пролетарской культуры, как ее представлял себе Пролеткульт,— постоянно спорил В. И. Ленин» [3].

Пролеткультовщина была абсолютно чужда Воронскому. В своем отношении к ней он следовал за В. И. Лениным, за его известными выступлениями, содержавшими критику Пролеткульта. На указания Ленина и директивы партии опирался Воронский и в своем понимании задач, поставленных перед ним как редактором «Красной нови» и критиком. Нужно было выявить и поддержать новых молодых советских писателей — коммунистов и беспартийных, привлечь к

---

[1] А. Воронский. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна. Сб. статей и фельетонов. М., «Круг», 1927, с. 150. Статья «О федерации советских писателей» была написана Воронским в 1927 году. Он и тогда продолжал активно выступать за объединение и сплочение советских писателей на основе участия в социалистическом строительстве. Но образование единого Союза советских писателей стало возможным только в 1932 году, в связи с ликвидацией РАПП.

[2] «Протоколы Первой Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций». М., 1918, с. 47.

[3] Сб. «Н. К. Крупская об искусстве и литературе». М.— Л., «Искусство», 1968, с. 87.

активному участию в создании советской литературы лучшую часть старой, дореволюционной интеллигенции, создать широкий фронт новой литературы и повести борьбу с буржуазной литературой, оживившейся в связи с нэпом.

Идейно-политической основой советской литературы Воронский считал учение Ленина о союзе рабочего класса и крестьянства и коренную ошибку всех противников ленинизма, подрывающую самые основы советской литературы и искусства, видел в противопоставлении рабочего класса и крестьянства. Это одна из тех общих идей, с точки зрения которых он оценивает и характеризует значение тех или иных художественных тенденций и произведений. Отсюда и представление Воронского о «лице Октябрьской революции» и отражении этого «лица» революции в советской литературе. В статье о Демьяне Бедном критик писал: «Наша революция — рабочая. Но произошла она в стране, где огромное большинство населения сермяжное... У нашей революции есть свое особое лицо. В ее рабочем лике явственно проглядывают черты крестьянского обличия. У нее крутой, упрямый, твердый лоб и синие, полевые, лесные глаза; крепкие скулы и немного «картошкой» нос; рабочие, замасленные, цепкие, жилистые руки и развалистая, неспешная крестьянская походка. От нее пахнет смесью машинного масла, полыни и сена... *В поэзии это пролетарское лицо русской революции, но с ее крестьянским обличием отразил, как никто иной, Демьян Бедный*» [1]. В связи с отражением «особого лица русской революции» Воронский характеризует значение творчества и многих других советских писателей и среди них тех «попутчиков» (от Вс. Иванова до Есенина), которые видели, что без города, без рабочего класса русской деревне из вековой кабалы и нищеты не выбраться.

2

Воронский работал в «Красной нови» и издательстве «Круг» с большим душевным подъемом и энтузиазмом. Все свои силы и способности он отдавал стремлению «вывести в свет» молодых писателей «из низов». Н. С. Тихонов в заметках о Леониде Леонове («Новый мир», 1979, № 5) рассказывал: «Я знаю Леонова с тех давних дней, когда я впервые попал в Москву. Первое по времени советское издательство «Круг» возглавлял популярный тогда литератор и критик — Александр Константинович Воронский. Он чрезвычайно внимательно относился к молодым авторам, которые каждый день со своими рукописями являлись к нему в издательство, и восторженно приветствовал их. Поговорив однажды с молодым скромным человеком, Воронский после его ухода сказал мне: «Вы знаете, кто это?» Я не знал. «Это,— сказал он,— писатель большого будущего. Он написал повесть. Она называется «Барсуки». Это великолепная вещь. Вы должны с ним познакомиться».

Мечты и надежды Воронского разделяли и поддерживали многие писатели и его друзья и соратники. «Мы часто собирались у Воронского в его двойном номере гостиницы «Националь», называвшейся тогда не то первым, не то вторым Домом Советов,— вспоминал Вс. Иванов.— Купив в складчину бутылку красного вина, мы за этой бутылкой просиживали целый вечер, широко и трепетно разговаривая о литературе. Здесь читал Есенин свои стихи, Пильняк — «Голый год», Бабель — «Конармию», Леонов — «Барсуки», Федин — «Сад», Зощенко и

---

[1] А. Воронский. Литературно-критические статьи, с. 318—320.

Никитин — рассказы. Сюда приходили друзья Воронского, старые большевики и командармы — Фрунзе, Орджоникидзе, Эйдеман, Грязнов» [1].

«Красная новь» и литературные выступления Воронского-критика, естественно, вызвали большой интерес.

Особое значение имеет, конечно, отношение к «Красной нови» и к Воронскому, как литературному деятелю, В. И. Ленина. Уже говорилось, что Ленин принял самое активное участие и сыграл решающую роль в возникновении «Красной нови».

В дальнейшем Ленин часто оказывал журналу свое содействие. Так, однажды он поручил своему библиотекарю Ш. Манучарьянц перевести и перепечатать отмеченные им разделы из книги английского экономиста Гобсона об империализме и отправить их в «Красную новь». Поручение было выполнено, и Воронский напечатал присланную ему работу в июльско-августовском номере журнала за 1922 год. В другом случае Ленин, по выражению Воронского, «пожурил» его за публикацию воспоминаний Н. Суханова о Февральской революции и за статью В. Базарова о Шпенглере.

Есть некоторые сведения, характеризующие отношение Ленина и к художественным произведениям, печатавшимся в «Красной нови». Н. К. Крупская сообщает, что она читала Ленину в последние месяцы его жизни «Мои университеты» Горького. Они были напечатаны в апрельской книжке «Красной нови» за 1923 год. Известно, что нравилась Ленину напечатанная в «Красной нови» повесть М. Шагинян «Перемена». В своей автобиографии автор «Перемены» рассказывает: «Тогдашний редактор «Красной нови», А. Воронский, написал мне в Петербург: «Знаете, очень Ваши вещи нравятся товарищу Ленину. Он как-то сказал об этом Сталину, а Сталин мне». Этот дорогой сердцу отзыв Владимира Ильича светил мне всю мою советскую жизнь...» [2]

Появление «Красной нови» вызвало многочисленные отклики. Когда вышла первая книжка журнала, «Правда» отмечала: «Эта первая книжка является в то же время и первой послереволюционной попыткой толстого журнала... До сих пор все решения и пожелания оставались лишь на бумаге» [3].

Горячо приветствовал новый журнал и его направление Д. Фурманов. В рецензии на первый номер «Красной нови», напечатанной под псевдонимом «Краб» в журнале «Красный балтиец», он писал: «Можно только приветствовать, что и в художественных произведениях и в литературно-критических очерках — ясная линия реализма, совершенно чуждого крикливым и дешевеньким забавам неистовых футуристов и имажинистов, пытающихся внутреннюю пустоту скрыть под размалеванной внешностью» [4].

«С большой радостью приветствуем мы появление «Красной нови». Это очень крупная победа на нашем литературном фронте... Журнал составлен богато и интересно» [5],— писал в рецензии на первый и второй номера нового журнала редактор «Печати и революции» В. П. Полонский. А в своей книге «Очерки литературного движения советской эпохи» он посвятил А. К. Воронскому — редактору и критику — специальный очерк, где, между прочим, заявил: «За А. К. Ворон-

---

[1] Вс. Иванов. Собр. соч. в 8-ми томах, т. I. М., «Художественная литература», 1958, с. 62—64.

[2] «Советские писатели. Автобиографии», т. II. М., Гослитиздат, 1959, с. 651.

[3] «Правда», 1921, 6 июня.

[4] Д. А. Фурманов. Собр. соч. в 4-х томах, т. 3, с. 321.

[5] См.: «Печать и революция», 1921, кн. вторая, с. 228—230.

ским в истории советской литературы должно укрепиться имя Ивана Калиты, собиравшего литературу по крупицам, когда она еще не представляла того богатства, какое имеет теперь. Положение «собирателя» было, конечно, не легким» [1].

Высоко ценили «Красную новь» двадцатых годов и с глубоким сочувствием относились к Воронскому как ее редактору и критику многие советские писатели. И прежде всего — А. М. Горький, что с полной определенностью сказалось в его письмах к Воронскому и другим литераторам. «Дорогой т. Воронский,— я вообще умею ценить человеческую работу, и Вы можете быть уверены, что я хорошо представляю себе, каких трудов стоило Вам поставить журнал так, как Вы это сумели сделать. Я чувствую, как много сил тратите Вы, чтобы удержать его на этой высоте... «Красная новь» становится все интереснее, лучше. Честь и слава Вам!» — писал Горький Воронскому в 1924 и 1925 годах. В таком же духе и смысле писал Горький Воронскому и о Воронском и в последующее время. Многие критические статьи Воронского он называл прекрасными, отличными [2].

С таким же уважением относились к Воронскому и многие другие советские писатели того времени: А. Толстой, С. Есенин, К. Федин, Вс. Иванов, Н. Никитин, Н. Тихонов и др.

Заслугам Воронского отдавали дань не только «попутчики», но и некоторые пролетарские писатели. Ф. В. Гладков 7 апреля 1927 года писал А. М. Горькому: «Я Воронского очень люблю и ставлю чрезвычайно высоко» [3]. Г.К. Никифоров заявил на обсуждении вопроса о «Красной нови» в отделе печати ЦК ВКП(б) в апреле 1927 года: «Воронский вел огромное дело привлечения беспартийных писателей на советскую платформу» [4].

Казалось бы, выступления Воронского-критика, его литературная линия должны были получить горячую поддержку со стороны и всех других советских литераторов, всей советской литературной печати. Но произошло иначе. Скоро на литературной арене появилась группировка, которая поставила своей целью уничтожить «воронщину» и обрушилась на «Красную новь» и критику Воронского с неслыханной яростью. Речь идет о напостовстве и напостовцах.

Возникновение и расцвет напостовства относится к 1923 году. Сначала была создана группа «Октябрь» и выработана ее программа (С. Родовым), затем в марте месяце была образована МАПП (Московская ассоциация пролетарских писателей), и, наконец, в июне месяце появился (под редакцией Б. Волина, Г. Лелевича, С. Родова) первый номер литературно-критического журнала «На посту».

Шесть номеров журнала «На посту» дают почти исчерпывающее представление о литературно-политической линии и критических приемах напостовства. Уже в первом номере журнала Б. Волин выступил со статьей, название которой было устрашающим: «Клеветники: Эренбург, Никитин, Брик». Рядом были напечатаны сокрушительные статьи С. Родова о Лефе и Маяковском; Л. Сосновского «Бывший Главсокол, ныне Центроуж» (о Горьком) и разносные рецензии на сборник стихов Н. Асеева «Избрань» и повесть А. Толстого «Лунная сырость». «Для нас ясно,— говорилось в рецензии на повесть Толстого,— что всякие Толстые, как бы они ни меняли свои вехи, останутся бывшими писателями: новая

[1] Вячеслав Полонский. Очерки литературного движения революционной эпохи (1917—1927). М.— Л., ГИЗ, 1928, с. 142.

[2] «Архив Горького», т. X. «М. Горький и советская печать», кн. вторая. М., «Наука», 1965, с. 12—13, 26.

[3] «Литературное наследство», т. 70. М., «Наука», 1963, с. 92.

[4] Архив М. Горького.

жизнь чужда их пониманию...» В следующем номере журнала А. Зонин в статье «Надо перепахать» занес в разряд писателей с «реакционным нутром» А. Малышкина, М. Пришвина и М. Шагинян; Г. Лелевич расправлялся со стихотворениями Н. Тихонова и В. Инбер, с романом И. Эренбурга «Хулио Хуренито», а С. Родов утверждал, что «попутчики» «даже частично не могут стать на нашу точку зрения» и представляют собой естественный резерв для буржуазии.

«Разоблачение» «попутчиков» и их защитников редакция «На посту» считала едва ли не главной задачей своего журнала. «Мы будем бороться с теми Маниловыми, которые из гнилых ниток словесного творчества «попутчиков», искажающих нашу революцию и клевещущих на нее, стараются построить эстетический мостик между прошлым и настоящим»[1],— говорилось в декларации «От редакции».

Действительно, ни моста, ни даже мостика между культурой и литературой прошлого и настоящего напостовцы строить не собирались. Напротив, в той же передовой первого номера «На посту» они с полной ясностью определили свое отношение к классической литературе, заявив, что будут «бороться с теми Стародумами, которые в благоговейной позе, без достаточной критической оценки застыли перед гранитным монументом старой, буржуазно-дворянской литературы и не хотят сбросить с плеч рабочего класса ее гнетущей идеологической тяжести». И в том же номере «На посту» И. Вардин разъяснял, что «литература прошлых времен была пропитана духом эксплуататорских классов. Она отражала навыки и чувства, идеи и переживания князей, дворян, богачей,— словом «верхних десяти тысяч».

Отрицая значение классической литературы, ожесточенно нападая на произведения «попутчиков», напостовцы откровенно демонстрировали свое комчванство. И очевидно, что в своем подходе к художественному творчеству они продолжали и «развивали» сектантские установки Пролеткульта и вульгаризировали ленинский принцип партийности литературы [2]. Через три десятка лет один из активных напостовцев Ю. Либединский напишет в своих воспоминаниях, что многие статьи «На посту» «носили левацкий, сектантский и нигилистический характер, хотя и претендовали на партийность. Во всем этом, как ни обидно сознаться, сказывалось непреодоленное влияние Пролеткульта» [3].

Неудивительно, что Воронский стал для напостовцев главным врагом. Не

---

[1] «На посту», 1923, № 1, стлб. 7. Несколько позднее в резолюции Первой всесоюзной конференции пролетарских писателей по докладу И. Вардина «Идеологический фронт и литература» было сказано: «Преобладающим типом попутчика является писатель, который в литературе искажает революцию, зачастую клевещет на нее, который проникнут духом национализма, великодержавности, мистицизма... С полным основанием можно сказать, что попутническая художественная литература — это в основе своей литература, направленная против пролетарской революции» («Правда», 1925, 1 февраля).

[2] В одной из своих последних работ «Лучше меньше, да лучше» (2 марта 1923 года) В. И. Ленин писал: «В вопросах культуры торопливость и размашистость вреднее всего. Это многим из наших юных литераторов и коммунистов следовало бы намотать себе хорошенечко на ус» (Полн. собр. соч., т. 45, с. 389).

Автор недавно вышедшей книги «В спорах о художественном методе» (Л., «Художественная литература», 1979), В. Акимов, полагает, что речь у Ленина идет, по всей вероятности, о ранненапостовской группе «Октябрь», образовавшей в конце 1922 — начале 1923 гг. сектантское ядро МАПП и РАПП (с. 133—134).

[3] Ю. Либединский. Современники. М., «Советский писатель», 1961, с. 38.

было такого политического обвинения, которое не адресовали бы ему сотрудники «На посту», не было такого ярлыка, который они не наклеили бы на него: «пораженец» и «ликвидатор», проводник антипартийной и антиреволюционной политики в литературе и т. д. и т. п. «Воронщину необходимо ликвидировать» — так назвал свою статью о Воронском Ил. Вардин. «Воронщина должна быть ликвидирована решительно и навсегда. Этого повелительно требуют интересы партии и революции» [1],— такими словами закончил он статью.

Воронский вынужден был уделить напостовству серьезное внимание. Из его выступлений против напостовства наиболее примечательны статьи «О хлесткой фразе и классиках» («Прожектор», 1923, № 12) и «Искусство как познание жизни и современность» («Красная новь», 1923, № 5). Это были превосходные, боевые работы, которые нанесли сокрушительный удар и по нигилистическому отношению напостовцев и лефовцев к классическому наследию в литературе, и по сектантскому изничтожению «попутчиков», и по распространенному тогда вульгарно-социологическому обоснованию левацкой практики.

В своих статьях Воронский настойчиво подчеркивал объективное, познавательное значение искусства. С этой точки зрения он и подвергал критике напостовское упрощенное понимание классовости художественного творчества, лишавшее искусство какого-либо объективного содержания и не видевшее в нем ничего кроме классовых интересов и пристрастий, и субъективистские упражнения лефовских теоретиков, которые, характеризуя искусство прошлого как пассивное и созерцательное и отрицая понимание искусства как познания жизни, противопоставляли ему новое искусство как «жизнестроение».

Искусство, утверждал Воронский, особый способ познания объективной действительности. «Оно таким и было у наших классиков. Отсюда их гениальные художественные обобщения: Фамусов, Молчалин, Онегин, Печорин, Собакевич, Ноздрев, Манилов, Пьер Безухов, Платон Каратаев, Наташа и т. д. Все это непреложные художественные истины, настоящие открытия, часто не уступающие в своей объективной значимости любым научным, добытым путем анализа, истинам» (293).

Внеклассового искусства нет, утверждал Воронский, но критики «На посту», по его словам, решили, что «всякое художество насквозь пропитано узкоклассовым, узкоутилитарным субъективизмом... *Из тонкого оружия марксистской критики в таком понимании теория превращается в обух, которым гвоздят направо и налево без всякого толку и без разбору... Никакой преемственности от одного класса к другому нет и быть не может. Наука, искусство и т. д., находившиеся в руках одного класса, пригодны только на слом для другого класса-антипода* ...» (317).

Значение выступлений Воронского в защиту классического наследия очевидно. «В его литературной деятельности есть много общего с культурной деятельностью Луначарского: им обоим присуща любовь к классическому искусству; они оба являются его защитниками и пропагандистами» [2],— писал о Воронском Вяч. Полонский.

С утверждением познавательного значения искусства связана у Воронского и его критика напостовского отношения к «попутчикам». Лелевич и Родов,

---

[1] «На посту», 1924, № 1 (5), стлб. 36.

[2] Вячеслав Полонский. Очерки литературного движения революционной эпохи. М.— Л., ГИЗ, 1928, с. 155.

замечает он, даже не задаются вопросом, есть ли в творчестве таких «попутчиков», как Вс. Иванов, Л. Сейфуллина, Н. Тихонов, Л. Леонов, А. Малышкин и др., элементы художественной объективной правды. Между тем «они художественно честны; их работы дают куски подлинной жизни, а не сладостно творимые легенды... Изображая и отражая настоящую жизнь, помогая познавать ее, они в этом смысле способны и организовать психику читателя в нужном для коммунизма направлении...» (322).

Враждебное отношение напостовцев к «попутчикам», их литературным группам («Серапионовы братья» и др.) вызывало у Воронского негодование. «Промежуточных писателей,— писал он по этому поводу,— третируют как граждан второго и третьего разряда, не только тех или иных, взятых в отдельности, а в целом. Словно нарочно стараются поставить стену между Советской властью, правящей партией, пролетарскими писателями и этими группами» [1].

Рассматривая искусство и литературу как могучее орудие познания жизни, Воронский, естественно, выступал как убежденный защитник реализма. Тем более, что реализм, по его словам, «как нельзя лучше совпадает с духом диалектического материализма Маркса — Энгельса» и как художественная форма, как художественный метод не стоит на месте, а развивается, изменяется, совершенствуется. «Думается,— пишет Воронский в статье «О хлесткой фразе и классиках»,— что современное искусство идет к своеобразному сочетанию реализма с романтикой, к неореализму, но такому, в котором реализм остается все-таки господствующим началом» (298). Что можно сказать по поводу этого суждения Воронского? Приходится только удивляться глубине художественного мышления критика, который еще при первых шагах советского искусства так близко подошел к его пониманию как искусства социалистического реализма. Вообще роль Воронского в борьбе с вульгарной социологией и проявлениями «левизны» в литературном движении 20-х годов за развитие широкого фронта советской литературы, критики и литературоведения исключительно велика. «Во время литературного пожара», свидетельствовал М. М. Пришвин, которого напостовская критика зачисляла в разряд писателей «с реакционным нутром», Воронский «выносил мне подобных на своих плечах из огня» [2].

В научной литературе заслуги Воронского-критика отмечались еще в двадцатые годы. Так, в 1926 году в Ярославле, в «Трудах Ярославского педагогического института» (т. I, вып. II), была напечатана очень содержательная работа доцента К. Смирнова «А. К. Воронский — критик и историк современной русской литературы». По мнению автора работы, Воронский — «наиболее характерный представитель критического разума своего времени».

В наше время обстоятельную характеристику борьбы Воронского с напостовством и лефовством дают в своих книгах С. Шешуков («Неистовые ревнители», «Московский рабочий», 1970) и В. Акимов («В спорах о художественном методе», Л., «Художественная литература», 1979).

«...Концепция «нового реализма» в послеоктябрьской литературе у А. Воронского содержательна и в социальном, и в гуманистическом, и в интеллектуальном отношениях. Она была существенным вкладом в формирующуюся теорию социалистического реализма» [3],— пишет В. Акимов.

---

[1] А. Воронский. Искусство и жизнь. М.— Пг., «Круг», 1924, с. 106.

[2] Из письма В. П. Полонскому 25 января 1926 года.— «Новый мир», 1964, № 10, с. 197.

[3] В. Акимов. В спорах о художественном методе, с. 305.

3

В своей борьбе с напостовством Воронский опирался на Ленина, на материалистическую теорию отражения и понимание Лениным искусства и литературы как орудия познания действительности, на ленинскую идею культурной революции и его отношение к интеллигенции. Ленин был для Воронского высшим авторитетом не только в области политики, но и в области философии, идеологии и культуры [1]. Особое значение Воронский придавал выступлениям Ленина против пролеткультовщины (в частности, ему было известно, что опубликованная 24 и 25 октября 1922 года в «Правде» статья Я. А. Яковлева «О пролетарской культуре и Пролеткульте» была написана по поручению Ленина и ее основные положения совпадают с идеями Ленина) и таким статьям Ленина 1923 года, как «Странички из дневника», «О кооперации», «Лучше меньше, да лучше». В своей статье «О пролетарском искусстве и художественной политике нашей партии» Воронский ссылается на «просмотренные и одобренные тов. Лениным» фельетоны тов. Яковлева в «Правде» и на слова Ленина из статьи «Лучше меньше, да лучше» о невольном недоверии и скептицизме «по отношению к тем, кто слишком много и слишком легко разглагольствует, например, о «пролетарской «культуре» [2].

Но, к сожалению, здесь — в осмыслении ленинских выступлений по вопросам советской культуры — Воронский допустил серьезную ошибку: он усмотрел в этих выступлениях отрицание самой возможности пролетарской культуры (и литературы) в переходный от капитализма к социализму период и сходство точки зрения Ленина с точкой зрения Троцкого, который, как известно, распространял тогда меньшевистскую версию о том, что пролетарской культуры и литературы нет и не будет. Между тем такое представление о взглядах Ленина на пролетарскую культуру было неправильным.

Ленин еще до революции писал о наличии элементов социалистической культуры в каждой национальной культуре, утверждал, что литература уже в рамках буржуазного общества сумеет вырваться из рабства у буржуазии и слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса, называл Горького «крупнейшим представителем *пролетарского* искусства» [3]. Что же касается позиции Ленина в пооктябрьские годы, то известно, что он часто и решительно выступал против пролеткультовских мудрствований и разглаголь-

---

[1] Воронский написал три статьи о В. И. Ленине: «Ленин» — в 1920 году в связи с 50-летием Ленина; «Россия, человечество, человек и Ленин» — в августе 1923 года, во время болезни Ленина, и «У склепа» — в 1924 году, в связи со смертью Ленина. В конце 1924 года все три статьи были объединены и изданы отдельной книгой «Ленин и человечество». Важно также напомнить, что В. И. Ленину уделено большое внимание в известных мемуарах Воронского «За живой и мертвой водой».

В 1979 году в изданном Томским университетом 6-м выпуске сборника «Проблемы метода и жанра» была напечатана работа А. И. Нагаевой и Н. А. Такташевой «Ленин и Воронский», посвященная характеристике этой книги Воронского и вошедших в нее статей. В работе дан анализ статей Воронского, подчеркнуто «присутствие» ленинских идей во многих «литературных портретах» Воронского, «пронизанность» их ленинскими идеями; здесь же сказано, что авторы работы склоняются к тому, что статьи Воронского о Ленине «дали творческий толчок для написания поэм «Анна Снегина» С. Есенина и «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковского» (с. 10).

[2] См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, с. 389.

[3] Там же, т. 19, с. 251.

ствований о «чистой» пролетарской культуре, оторванной от культуры прошлого и творимой в замкнутых студиях Пролеткульта, против различных проявлений комчванства и сектантства, но в то же время активно боролся за культурную революцию и создание подлинной, настоящей пролетарской культуры. В речи на III съезде комсомола в противоположность выдумкам людей, считавших себя «специалистами по пролетарской культуре», Ленин указывал реальные «пути и дорожки», которые «подводили и подводят, и продолжают подводить к пролетарской культуре» [1]. Письмо ЦК РКП «О пролеткультах», критикуя Пролеткульт, указывало, что «советские просветительные организации должны стать органами настоящей, неподдельной пролетарской культуры».

Ошибка Воронского была тем более серьезной, что летом 1923 года он (не без влияния борьбы с напостовцами) поспешил заявить, что «*пролетарского искусства сейчас нет и не может быть, пока перед нами стоит задача усвоения старой культуры и старого искусства*» [2].Неудивительно, что это заявление в устах Воронского — автора статей о рабочих поэтах, о Горьком, о Демьяне Бедном, о «Неделе» Ю. Либединского и т. д.— кажется неожиданным. Именно так воспринял его, например, А. В. Луначарский: «Тов. Воронский неожиданно стал на позицию теоретического отрицания самой возможности пролетарской культуры». Луначарский указал и на некоторые причины неожиданного заявления Воронского. Он справедливо увидел в нем нежелательную реакцию на нападение группы напостовцев («в котором нельзя не усмотреть некоторого приступа левизны») «на какие-то опасные уклоны в политике партии и, в частности, в деятельности Воронского» [3].

«Заявление» Воронского было подвергнуто справедливому осуждению и несомненно принесло вред самому критику [4]. Девятого мая 1924 года на совещании в отделе печати ЦК РКП(б) по этому вопросу высказался Луначарский: «Тов. Троцкий не прав относительно пролетарской культуры, — говорил он.— Огульного осуждения пролетарской культуры у Владимира Ильича не было... Революция ведь у нас пролетарская... И марксизм, и советский строй, и наши профсоюзы — это все тоже части пролетарской культуры, и как раз приспособленные для переходного времени. Почему же у нас невозможно пролетарское искусство, как переходное к коммунистическому?» [5]

Особое значение для Воронского имела критика его литературной позиции, прозвучавшая из уст М. В. Фрунзе. Фрунзе был одним из ближайших друзей Воронского. До революции они вместе сидели во Владимирской тюрьме, после революции — вместе работали в Иваново-Вознесенске: Фрунзе—секретарем обкома, Воронский —его заместителем и редактором областной газеты «Рабочий край».

В начале 1925 года Фрунзе был привлечен к работе комиссии по вопросам политики партии в литературе. Третьего марта он выступил на заседании комиссии. В своей речи Фрунзе, естественно, остановился на разногласиях между напостовцами и Воронским.

---

[1] См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 304—305.

[2] А. Воронский. О пролетарском искусстве и о художественной политике нашей партии.— «Красная новь», 1923, № 7, с. 265.

[3] «Литературное наследство», т. 74. М., 1965, с. 34.

[4] Напостовцы и другие противники Воронского получили возможность любой его промах, любую ошибку толковать как проявление порочной политической линии, или «уклона».

[5] Сб. «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата». М.— Л., ГИЗ, 1925, с. 116—117.

Он решительно осудил напостовское отношение к литературным «попутчикам» и говорил, что тактика и методы, которые пропагандируются журналом «На посту», отпугивают «попутчиков». Когда же один из присутствующих на заседании комиссии заявил, что молодым пролетарским писателям совершенно нечему учиться у «попутчиков», Фрунзе сказал: «Подобную позицию я считаю глубоко ошибочной. Это есть выражение коммунистического чванства».

Вместе с тем Фрунзе со всей определенностью утверждал, что проблема пролетарской культуры «должна быть поставлена». «Мы несомненно должны стремиться к завоеванию пролетариатом прочных позиций в области литературы, как и в области всего искусства. Эту принципиальную линию я считаю правильной и ее поддерживаю»,— говорил он. В связи с этим Фрунзе осуждал Воронского за неверный организационный подход к процессу объединения пролетарских писателей: «Оставаться в стороне от этого процесса и тем более иметь в лице ВАППа противников абсолютно недопустимо» [1].

Как известно, «против капитулянтства, с одной стороны, и против комчванства, с другой», высказалась и резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы».

Воронский безусловно должен был еще и еще раз задуматься над проблемами пролетарской культуры. Тем более что слова «пролетарского искусства сейчас нет и не может быть» явно противоречили его собственной практической деятельности. Как можно было, например, отрицать возможность пролетарской культуры в нашем обществе и в то же время утверждать новую литературу, рожденную Октябрьской социалистической революцией, и писать о пролетарских писателях и созданных ими произведениях, как можно было отрывать усвоение достижений старой культуры от творчества культуры новой и противопоставлять пролетарскую культуру и советскую литературу культуре и литературе социализма?

Но самое главное: литературные взгляды Воронского явно и разительно противоречили литературным взглядам Троцкого. Внимание на это важное обстоятельство обратил С. Шешуков. «...Внутренние мотивы отрицания пролетарской литературы у Воронского были иными, чем у Троцкого». «Кроме ошибочной идеи, которую он воспринял от Троцкого и по-своему трактовал, во всем остальном он расходился с Троцким. Самым великим авторитетом для него всегда оставался Ленин» [2].

Об этом же по существу пишет и В. Акимов. «Как бы ни были серьезны промахи и ошибки А. Воронского,— утверждает он,— они не дают основания считать его единомышленником Троцкого в коренных вопросах литературы» [3].

Приведенные суждения С. Шешукова и В. Акимова несомненно справедливы. И суть дела заключается в том, что у Троцкого его заявления о невозможности развития пролетарской культуры и литературы в советском обществе были неразрывно связаны с неверием в построение социализма в нашей стране и отрицанием возможности союза рабочего класса с крестьянством. Отсюда и капитулянтская точка зрения Троцкого на развитие пролетарской литературы в пооктябрьской России. Отсюда и его пренебрежительное отношение к «попутчикам» и их творчеству. Никаких надежд на них в деле создания новой литературы Троцкий не возлагал. Как известно, он относил «попутчиков» к юродст-

---

[1] «На литературном посту», 1926, № 5—6, с. 65.
[2] С. Шешуков. Неистовые ревнители, с. 31, 208.
[3] В. Акимов. В спорах о художественном методе, с. 275.

вующим в революции мужиковствующим интеллигентам и полагал, что относительно каждого «попутчика» всегда встает вопрос: до какой станции?

Взгляды Воронского на советскую литературу и перспективы ее развития были не просто далеки от взглядов Троцкого, но и противоположны им. Чтобы убедиться в этом, достаточно напомнить об отношении Воронского к «попутчикам», о том, какие серьезные надежды возлагал он на них, как настойчиво и смело защищал их от заушательств и проработок напостовцев, о бесспорных заслугах Воронского в борьбе за привлечение демократической интеллигенции на сторону социалистической революции и Советской власти.

А определялось отношение Воронского к «попутчикам», как мы знаем, прежде всего ленинским пониманием социальной сущности трудового крестьянства, роли русского крестьянства в революции, закономерности его союза с рабочим классом.

В статье о творчестве Всеволода Иванова Воронский писал: «Мужики Ивановым взяты в восстании, в кровавой борьбе, в их жертвенности, в исканиях свободы и земли, в их высших духовных напряжениях, в страданиях и пафосе партизанщины, то есть в том состоянии, когда русский крестьянин со всей невиданной силой показал, что он не только собственник, но и трудовой, угнетенный человек, что поэтому он может идти рука об руку с Пеклевановым, Никитиным, с матросами, с рабочими и с Интернационалом, несмотря на свой земляной национализм и земляную веру» (107).

По мнению Воронского, Всеволод Иванов в своем отношении к деревне (вместе с Л. Сейфуллиной, Л. Леоновым, А. Неверовым и др.) принадлежит к той подавляющей части «попутчиков», которая «сопутствует, содружествует Октябрю». «Эти писатели,— писал он в статье о С. Клычкове,— не боятся «железного черта» и не ищут в седовласой патриархальности разрешения «проклятых вопросов» современности... Они... худо ли, хорошо ли — усвоили, что без города и без рабочего крестьянину некуда податься...» (225—226).

Отсюда — от понимания силы и значения союза рабочих и крестьян — уверенность Воронского в победе социализма в нашей стране и его отрицательное отношение к троцкистской теории перманентной революции. «Если хотите, я могу свой взгляд на литературу изложить, но к перманентной революции я никогда не имел никакого отношения» [1],— заявил Воронский на Первой всесоюзной конференции пролетарских писателей в январе 1925 года в ответ на обвинения напостовцев.

Перед советской литературой вопрос о перспективах революции в нашей стране с особой остротой встал в связи с переходом советского государства от военного коммунизма к новой экономической политике и сопровождавшей этот переход острой идейной борьбой. Нэп стал одной из самых распространенных и серьезных тем нашей литературы двадцатых годов. Достаточно напомнить о таких произведениях, как «Рвач» И. Эренбурга, «Вор» Л. Леонова, «Гадюка» и «Голубые города» А. Толстого, «Завтра» Ю. Либединского, «Встреча» Л. Сейфуллиной, как некоторые стихи Н. Асеева, Э. Багрицкого, М. Светлова, поэтов «Кузницы» и даже Демьяна Бедного («Эп!»). Во всех этих произведениях в большей или меньшей степени сказались испуг и растерянность перед введением нэпа, настроения подавленности и разочарования, преувеличение отрицательных сто-

---

[1] Институт мировой литературы. Отдел рукописей. Ф. 155, оп. I, № 45, с. 29. Вечернее заседание 9 января.

рон нэпа и ложные представления о том, что страна сворачивает с пути социализма и отступает к капитализму.

Несомненно, что распространение в литературе 20-х годов подобных представлений о нэпе и таких настроений не обошлось без влияния со стороны правых и «левых» врагов ленинизма — меньшевиков и сменовеховцев, «рабочей оппозиции» и троцкистов,— которые в один голос уверяли, что нэп — это крах «нереалистических иллюзий» о построении социализма в нашей стране и возврат к капитализму.

Воронскому в его статьях и заметках часто приходилось касаться вопроса о нэпе и перспективах строительства социализма в нашей стране. И всегда (и в статье о сменовеховстве, и в заметках о «Воре» Леонова и «Голубых городах» А. Толстого, и в обзоре «Поэты и прозаики «Кузницы», и в заметках о повести Ю. Либединского «Завтра») он разъяснял и убеждал, что при всех противоречиях нэпа историческое развитие дает совершенно недвусмысленный ответ на вопрос «кто кого» и «из России нэповской,— как сказал Ленин,— будет Россия социалистическая».

О повести Ю. Либединского «Завтра» Воронский писал: «У Либединского темные стороны нэпа совершенно заслоняют Советскую Россию... Ничего творческого, положительного, экономически оправданного в нэпе нет. Отсюда другой естественный и неизбежный вывод, к которому пришел автор: Республика Советов, подорванная нэпом, погибнет, если вовремя не спасет ее германская, европейская революция...»

У Воронского подобная «концепция» не вызывает ничего, кроме решительного возражения. «В этих положениях только видимость коммунизма... Нэп учит, воспитывает, обучает, приучает к экономному, расчетливому хозяйничанию. За время нэпа появился, вырос новый слой работников, не похожих ни на военных коммунистов, ни на старых саботажников — спецов... Ю. Либединский не приметил этих новых людей...» [1]

«С нэпом не благополучно не только у Либединского»,— замечает Воронский. Он обращает внимание читателей на отношение к нэпу некоторых поэтов группы «Кузница» (М. Герасимова, В. Кириллова, В. Александровского): «...Поэты «Кузницы» недооценили значения смычки пролетариата и крестьянства в русской революции. Ни в чем это так ясно не видно у них, как в их отношении к нэпу. Карминные губы, рестораны и бары — это ведь только видимость, налет,— суть новой политики в смычке с крестьянином, в том, что крестьянину нужно было дать продавать хлеб... Великому тактическому, маневренному искусству, которому учит всю жизнь свою пролетариат В. И. Ленин, они учиться не хотят. Они своеобразные максималисты, не умеющие диалектически разрешать противоречия между идеалом и действительностью» [2].

Как видно, позиции Воронского находились в явном противоречии с его так называемым заявлением по поводу пролетарского искусства. Больше он не

[1] Цит. по сб.: А. Воронский. Литературные портреты, т. II. М., «Федерация», 1929, с. 108—109.

[2] А. Воронский. Литературные портреты, т. II, с. 182—183. Об отношении поэтов «Кузницы» к нэпу Воронский писал в статье «Поэты и прозаики «Кузницы», опубликованной в № 3 и 4 «Красной нови» за 1923 год. Следует напомнить, что за год до этого, 27 марта 1922 года, В. И. Ленин в «Политическом отчете Центрального Комитета XI съезду РКП(б)» говорил о поэтах, которыми при переходе к нэпу овладели подавленные настроения, и поэтических произведениях, порожденных нэпом.

повторял его. Напротив, на совещании по вопросу о политике партии в художественной литературе, созванном Отделом печати ЦК РКП(б) 9 мая 1924 года, он уже не утверждал, что пролетарской литературы нет и не будет, рассматривал ее в процессе роста. «...Создание пролетарской литературы — это процесс, такая литература не делается и не рождается сразу... О пролетарских писателях. Глубоко уверен, что у нас из рабоче-крестьянских низов, из рабочих, из различных других организаций, из университетов, из Красной Армии идет новый писатель... Нет сомнения и в том, что в лице некоторых своих представителей так называемая пролетарская литература достигла заметных результатов»,— заявил он. При этом Воронский считал, что росту пролетарской литературы содействуют и те «попутчики», которые работают на пользу союза города и деревни, смычки рабочих и крестьян. «Я считаю,— сказал он,— что подобная работа полезна с точки зрения пролетариата, и полагаю, что она способствует созданию пролетарской литературы» [1]. Короче говоря, Воронский выступал на совещании в ЦК в духе своего письма Ленину от 21 апреля 1922 года.

4

Во второй половине 20-х годов, как и прежде, особое место в критике Воронского занимают литературные портреты советских писателей. Он написал их около трех десятков. Среди них портреты В. Вересаева, А. Белого, М. Горького, В. Маяковского, Д. Бедного, С. Есенина, Вс. Иванова, И. Бабеля, Л. Леонова, Л. Сейфуллиной, Н. Тихонова, Б. Пильняка и др., групповые портреты прозаиков и поэтов «Кузницы», «Октября» и «Молодой гвардии», группы «Перевал» и перевальцев; портреты Кнута Гамсуна и Марселя Пруста, характеристики отдельных книг: «Падение Даира», «Неделя», «Республика Шкид», «Разгром» и др.

Это — главное и лучшее в наследии Воронского-критика. Здесь проявились его самые сильные стороны: горячая и требовательная любовь к литературе, чуткое и глубокое понимание самой плоти искусства, умение раскрыть суть и направление произведения литературы в единстве с его художественными особенностями, объективность и ясность анализа, яркость и богатство языка.

«Портреты» Воронского уже в 20-е годы высоко ценили поклонники и даже противники его взглядов [2].

А не так давно автор работы о журнале «Красная новь» М. Кузнецов писал по поводу статей Воронского о советских писателях: «Это тогдашняя наша лите-

---

[1] Сб. «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата», с. 61—62.

[2] Любопытна следующая история. К числу литературных противников Воронского принадлежал Д. Фурманов. Но, задумав изучить современную ему литературу и конспектируя в связи с этим наиболее содержательные статьи критиков 20-х годов, он, прежде всего, обратился к «Литературным портретам» Воронского, изложив и воспроизведя в своих «Литературных записях» основные положения его статей о Замятине, Вс. Иванове, Есенине, Бабеле, Пильняке, Тихонове. Известно, что некоторые наши современные литературоведы и критики приняли эти конспекты за собственные литературные заметки Фурманова, высоко оценили их и часто ссылались на высказанные в них суждения как на авторитетные и верные, не подозревая, что это суждения Воронского (см. об этом в моем сообщении «Еще раз о «Литературных записях» Дм. Фурманова».— «Русская литература», 1976, № 3, с. 173—180).

ратура в живых портретах, где мысль аналитика соединена с эмоциональным, прямо-таки художническим восприятием творчества» [1].

Весьма положительную оценку «литературные портреты» получили в наше время также в докладе В. П. Ракова «Вопросы творческой индивидуальности писателя в работах А. К. Воронского» [2].

Можно было бы привести и другие положительные отзывы о критических характеристиках Воронского, но и без того очевидно, что два томика его «литературных портретов», выпущенные в 1928—1929 годах издательством «Федерация», являются весьма значительным событием в истории русской советской критики и литературы.

Правда, в двадцатые годы не все (и не только напостовцы, их союзники и преемники) оценивали «литературные портреты» Воронского столь положительно. Так, А. В. Луначарский, называя Воронского одним из образованнейших и наиболее глубоких представителей нашего художественного или научно-художественного коммунистического мира и «главным организатором литературной жизни промежуточного периода», в то же время писал, что его — Воронского — «любезность по отношению к приемлющей Октябрь интеллигенции дошла до ухаживания за ней, до преувеличения оценки ее сил, недооценки ее слабостей и фальшивых нот, звучавших в ее произведениях», что, получив поручение «приручить», привлечь на нашу сторону известных писателей из разряда так называемых попутчиков, он сам попал в плен к ним и подпал под их влияние [3].

Однако слова А. В. Луначарского о «любезности», доходившей до ухаживания, были, думается, несправедливы.

Самими «попутчиками» деятельность Воронского воспринималась иначе, чем «любезность» или «ухаживание»: «Не думайте, что печатание в «Красной нови» было тогда обыкновенным, будничным явлением. Это был серьезный и, пожалуй, до известной степени политический шаг в жизни,— вспоминал Н. Никитин.— И действительно, на питерском «Парнасе» заговорили, что молодежь уходит к большевикам... многие из «серапионов» один за другим стали вскоре печататься в «Красной нови» [4].

Выразительно характеризует отношение Воронского к «приемлющей Октябрь интеллигенции» Ю. Н. Либединский в своих воспоминаниях. «...Он,— пишет Либединский о Воронском,— подвергал заслуженной и верной критике вульгаризаторский и упрощенческий подход журнала «На посту» к вопросам искусства и литературы вообще. правильно брал под защиту писателей беспартийных, так называемых «попутчиков», одновременно подвергая глубокому критическому разбору их произведения и их взгляды на революцию. Ведь речь шла о творчестве таких писателей, как Всеволод Иванов, Николай Тихонов,

---

[1] «Очерки истории русской советской журналистики. 1917—1932». М., «Наука», 1966, с. 222.

[2] «Проблемы стиля, метода и направления в изучении и преподавании художественной литературы». М., Изд-во Моск. педаг. ин-та им. Ленина, 1969. В настоящее время почти ни одно исследование русской советской литературы 20-х годов (см., например, работы Ю. Андреева, С. Петрова, В. Бузник, Г. Белой, М. Минокина, Н. Великой и др.) не обходится без обращения к литературным характеристикам Воронского.

[3] См.: А. В. Луначарский. Собр. соч., т. II, с. 365, 627 и т. VII, с. 520.

[4] Н. Никитин. Избранное в 2-х томах, т. I. М.— Л., Гослитиздат, 1959, с. 17—18.

Сергей Есенин, Константин Федин, которые сейчас являются украшением нашей литературы» [1].

К этому можно добавить, что Воронский был принципиален и в случае необходимости умел говорить о том или ином писателе весьма сурово, даже если писатель был талантлив. Достаточно перечитать хотя бы его статьи о Е. Замятине, Б. Пильняке, А. Белом, С. Клычкове. «На очень опасном и бесславном пути Замятин» (136); «...если верно, что у каждого настоящего художника должен быть непременно свой дурак, то у Пильняка их несколько. От некоторых следовало бы освободиться» (89); «...художник в Белом начинается там, где кончается мистический символист» (247); «...романы Клычкова — показатели распада нашего народничества... Широкие общественные цели сменились религиозным атавизмом, лунными, обманными чарами. Прибавился страх перед железным чертом, совсем затуманились перспективы» (226),— утверждал, иронизировал, разъяснял Воронский. Он постоянно повторял, что сила художественного произведения, сила его воздействия на читателя зависит от мировоззрения писателя, от того, насколько проникся он передовыми идеями и идеалами века. Аполитизм и беззаботность по части социально-политических позиций, по его словам, «это смерть для писателя в наши дни, какими бы данными он ни располагал».

Во втором номере сменовеховского журнала «Россия» за 1925 год некий «Стрелец» поместил диалог между писателем и политиком, в котором с полным сочувствием и согласием излагает следующее credo писателя: «Я и политика,— уверяет писатель,— это вода и масло. Сколько ни перебалтывайте в бутылке масло с водой, стоит вам поставить бутылку на стол, глядь: масло само по себе, вода сама по себе... Искусство непроницаемо для политики». Поэтому-то, комментирует «Стрелец», и «восстает художник, когда ему предлагают положить в основу своего творчества политическое самоопределение».

«Признаться, мы с удивлением читали всю эту несусветно затхлую труху и дребедень,— пишет Воронский по поводу этих откровений.— Да, мы настаиваем на политическом самоопределении писателя как художника. В каком смысле? Гёте писал: «Наполняйте Ваш ум и сердце, как бы они ни были обширны, идеями и чувствами века, а художественное произведение не замедлит явиться... Мы смеем, далее, думать, что коммунизм есть вершина, венчающая в нашу эпоху все лучшее в умах и чувствах лучших людей. Естественно, что мы настаиваем на том, чтобы художник проникнулся, эмоционально воспринял и отразил в своих произведениях эти лучшие идеи и настроения века» [2].

В связи с этим, говоря о «литературных портретах» Воронского, снова нельзя не сказать о том особом внимании, которое их автор, как и прежде, уделяет пролетарской литературе: прозе писателей-коммунистов, поэзии комсомольских поэтов.

Как уже говорилось, по мнению Воронского, в Республике Советов «вырастает новое поколение партийных и беспартийных работников, охваченных пафосом нового строительства, соединяющих преданность социалистическому идеалу с деловым, энергичным американизмом». В литературе это было отражено, считает Воронский, лучше всего в романе Гладкова «Цемент». «Роман Гладкова,— пишет он,— не свободен от излишней взвинченности... но все это покрывается революционной волей и хотением и такими нам близкими и родными

---

[1] Ю. Либединский. Современники. М., «Советский писатель», 1961, с. 39.

[2] А. Воронский. Литературные типы. М., «Круг», 1925, с. 220.

типами, как Чумалов и Даша. Восстановление молчащего, мертвого завода, когда, казалось бы, нет никаких надежд, когда приходится работу защищать с оружием в руках, преодолевать мертвечину канцелярщины и формального подхода к делу — прекраснейшая тема... Это хорошо, что в наших буднях писатель нашел романтику. Так ведь оно и есть: не одно только у нас отстаивание смет, щелканье на счетах, крохоборчество и делячество, но и мечтательный порыв в будущее, героизм, в мелкой суматохе и воля побеждать» [1].

Воронский встречает положительной рецензией появление «Разгрома» А. Фадеева, откликается глубоко взволнованным некрологом на безвременную смерть Ларисы Рейснер, специальной статьей приветствует первые сборники стихов М. Светлова и И. Уткина. Рецензию о «Разгроме» он начал словами: «Этот роман написан молодым, одаренным пролетарским писателем и совсем не по обычному трафарету... И чем решительнее пролетарская литература пойдет по этому новому для нее пути, тем скорее она завоюет себе «гегемонию» органическими, а не механическими средствами» (254).

Были в литературно-критических статьях Воронского и промахи, и спорные положения, и ошибки. Иногда серьезные. Так, считая «Чапаева» и «Мятеж» Фурманова произведениями интересными, он относил их всего лишь к мемуарным запискам и не уделил им того внимания, которого они заслуживали. Так, оценивая «Железный поток» Серафимовича как талантливое произведение, он в то же время без всяких оснований отказывался видеть в нем произведение пролетарской литературы.

Безоговорочно осуждают некоторые литературоведы и критики отношение Воронского к Маяковскому. Действительно, литературный портрет Маяковского, нарисованный критиком, иногда искажает творческий путь поэта. Характеризуя поэзию Маяковского и процесс ее развития, Воронский явно гиперболизирует проявления в ней индивидуализма и футуризма. Он не почувствовал в полной мере органической связи поэта с пролетарской революцией, с социализмом, с советским народом и партией коммунистов и не смог по достоинству оценить революционное новаторство Маяковского, поставившее его в авангард советской поэзии и принесшее ему заслуженную мировую славу. Неверным было утверждение Воронского, что в поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин» «нет Ленина» и «в основном тема не удалась поэту».

Однако, выступая против литературных позиций Лефа, Воронский не был врагом Маяковского и считал его выдающимся поэтом: «громада таланта», «бездна таланта». В статье о Маяковском Воронский писал: «...В вещах Маяковского, особливо первого периода, вложена огромная сила. Они захватывают и подчиняют»; «после революции Маяковский упорно ищет пути к новому массовому читателю», «стремится вывести поэзию из салонов и гостиных на площадь, на улицы, на митинг». «В «Ленине» хорошо введение, похороны — лучшее, что есть в нашей поэзии о Ленине, есть другие выигрышные места» [2].

Больше того, Воронский неоднократно возражал против нападок на Маяковского. «В наших коммунистических кругах,— писал он,— есть скептики (Сосновский и др.), полагающие, что Маяковский подделывается под революцию и коммунизм. Это досадное недоразумение. Маяковский искренен. В его дореволюционном творчестве нетрудно отметить ряд моментов, созвучных по-

---

[1] А. Воронский. Литературные записи, с. 66.

[2] А. Воронский. Литературные портреты, т. I, с. 360, 391, 390.

бедному маршу пролетариата: ненависть к прежним хозяевам жизни, к Вильсонам, желание социалистически преобразовать, «систематизировать» мир, освободив его от капиталистической заразы, отвращение к романтике, к небесному и т. д.» [1]

Очевидно, что отношение Воронского к Маяковскому было противоречивым и нередко несправедливым, но отнюдь не было ни заушательством, ни травлей, как изображалось оно в некоторых статьях. Впрочем, для того, чтобы убедить в этом, наверное, достаточно было напомнить, что Маяковский на протяжении всего времени, пока Воронский был редактором «Красной нови», постоянно печатался в этом журнале.

С течением времени менялось отношение Воронского к поэзии и личности С. Есенина. «Литературный портрет» Есенина, напечатанный критиком в первом номере «Красной нови» за 1924 год, отличается излишней жесткостью и суровостью некоторых оценок творчества поэта, а отчасти и недооценкой советской сущности его поэзии. Воронский видит, что Есенину «многое дано», что путь поэта лежит к преклонению перед правдой и красотой Руси советской, но все же склонен недооценивать революционные, созвучные Октябрю мотивы его поэзии.

Позднее, через два года, в статье «Об отошедшем» и в «Памяти Есенина» отношение Воронского к Есенину заметно меняется в лучшую сторону. Главный смысл этих статей, как и некоторых других выступлений Воронского 1925—1927 годов, заключается в защите поэта от грубых нападок на его жизнь и творчество, от всевозможных кривотолков, которым они подвергались. В полемике с эмигрантом Степуном, пытавшимся характеризовать Есенина как поэта якобы чуждого советскому народу, Воронский писал: «Его кабацкие и полукабацкие стихи упадочны... Но даже в этих стихах есть такая эмоциональная насыщенность и напряженность, такая здоровая и жадная жажда жизни, такая прочная языческая тяга к земле, к полям, ко ржи, к березе, к черемухе, о каких эмигрантским мастерам слова даже и мечтать не приходится. Наша деревня для белой эмиграции является скопищем хамов, троглодитов, обманутых и опьяненных дикой ненавистью людей, а у Есенина — там до сих пор деды, матери, сестры, братья, друзья по детству. Там все свое, родное, близкое, кровное, понятное и дорогое»(348).

Так даже в стихах «Москвы кабацкой» Воронский увидел не только упадочничество, но и порыв к душевной цельности, тягу к здоровью народной жизни. С большим удовлетворением встретил критик поворот Есенина к стихам «Руси советской».

В 1927 году против Есенина и его поэзии начался поход. Бухарин в «Злых заметках» отождествил Есенина с «есенинщиной» и объявил поэта идеологом упадничества и хулиганства. Воронский решительно возражал Бухарину. «...Точка зрения тов. Бухарина и на Есенина неправильна, и она, в сущности говоря, опровергается жизнью,— говорил он в докладе о «Красной нови» на заседании в отделе печати ЦК ВКП(б).— Несмотря на очень строгие окрики по этому поводу Есенин до сих пор печатается, и, насколько мне известно, на днях выходит новое издание его стихов в Госиздате, и хорошо Госиздат делает, что печатает этого большого и самобытного поэта» [2].

Некоторым итогом разговора о «литературных портретах» Воронского и

[1] А. Воронский. Литературные портреты, т. I, с. 386.
[2] А. Воронский. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна, с. 223—224.

об отношении критика к советской литературе в целом может служить его примечательная и, можно сказать, программная статья «Советская литература и белая эмиграция». Это ответ Воронского на статью о советской литературе известного белоэмигрантского литератора и философа Федора Степуна [1].

Степун несомненно принадлежал к числу наиболее умных врагов Октябрьской революции и социализма. В отличие от других эмигрантов, утверждавших, что на литературном поле, перепаханном революцией, не выросло и не вырастет ничего, кроме чертополоха, Степун в статье, против которой выступил Воронский («Мысли о России».— «Современные записки», 1925, № 5), писал, что молодая советская литература не только существует, но и имеет ряд серьезных достижений, что русская литература в эмиграции не имеет будущего и новый расцвет русского художественного слова может произойти только на родине. Однако при этом Степун заявил, что «пролеткультовщина» в России провалилась, а такие писатели, как Вс. Иванов, Л. Леонов, Бабель, Пильняк и др., будто бы «ведут смертный бой с большевиками и коммунизмом».

Вот против этих измышлений Степуна и выступил Воронский. Прежде всего он решительно отверг заявление Степуна относительно «несомненного провала пролеткультовщины». «Пролеткульт провалился в своих теоретических построениях и увлечениях...— пишет Воронский.— Но Степун говорит не об этом. В своей статье пролеткультовцами он называет писателей, стоящих на коммунистической точке зрения. Он имеет в виду их *художественный* провал. О таком провале мы не наслышаны. Никто и нигде не доказал, что Казин, Полетаев, Кириллов, Обрадович, Неверов, Ляшко, Артем Веселый, Гладков, Низовой и пр. и пр. художественно провалились. Степун желаемое и ожидаемое им принимает за настоящее. На наших глазах очень заметно растет новый литературный молодняк, выдвигаемый комсомолом и Коммунистической партией. Появляются новые, отнюдь не плохие прозаики и поэты... Эмигрантские «Записки», «Рули», «Новости» представления не имеют о широте нашего литературного разлива...» (344—345).

Затем Воронский разоблачил досужий вымысел Степуна о том, что писатели Вс. Иванов, Леонов и другие ведут «смертный бой» с коммунизмом. Он обратил внимание читателей на то, что « в своей статье Степун очень усердно и осмотрительно обходит вопрос: как эти и им подобные писатели изображают в своих произведениях коммунистов, с одной стороны, внутренних и внешних эмигрантов и полуэмигрантов — с другой. Вопрос, казалось бы, совсем немаловажный для уяснения, с кем ведут бой советские художники». И далее Воронский писал: «...В великой исторической тяжбе между двумя мирами эти писатели — на стороне Республики Советов. Следует только, хотя бы поверхностно, просмотреть с этой точки зрения стихи Есенина, Маяковского, Пастернака, Тихонова, Асеева, Веры Инбер, прозу Вс. Иванова, Бабеля, Сейфуллиной, Пильняка,

---

[1] А. Воронский вел активную, постоянную борьбу с публицистикой и критикой белой эмиграции и написал много полемических статей и заметок, направленных против эмигрантской печати. С. Виноградская рассказывает в своих воспоминаниях: «Врага надо знать. Ленин пригласил к себе литератора Воронского, и Александр Константинович стал его референтом по литературе белой эмиграции. Маленький, в пенсне, черной косоворотке, несколько смахивающий на семинариста, Воронский дружил с Марией Ильиничной... Ему и принадлежали первые обзоры белоэмигрантской прессы в «Правде» (С. Виноградская. Если подойдет... — «Огонек», 1962, № 18, с. 7.).

Леонова, Федина, Зощенко, дабы убедиться, насколько облыжно оговаривает их Степун».

Названные писатели, утверждает Воронский, не мыслят строительство новой России без руководства коммунистов. Эмиграция же, наоборот, «внутренне опустошена, ей нечем жить. Она продажна, готова торговать Россией оптом и в розницу» (347).

5

По мере того как развертывалась критическая деятельность Воронского, в его статьях и выступлениях все большее место занимают вопросы психологии и метода художественного творчества. «Мы много спорили о попутчиках, о гегемонии пролетариата в литературе, о культурной революции, о комчванстве и уклонах, но все это обсуждалось очень отвлеченно, и вопросы о методах, о психологии художественного творчества, о новых способах обработки материала и отношения к нему были и остаются почти не освещенными» (428—429), — отметил Воронский в известной статье 1927 года «Искусство видеть мир». И это выступление, и примыкающие к нему «Заметки о художественном творчестве» и «О художественной правде», и написанные несколько раньше работы «Фрейдизм и искусство» и «Об искусстве»[1] свидетельствовали о том, что в центре внимания критика — проблемы художественности и психологии творчества.

В свое время рапповская критика в этих новых тенденциях в работе Воронского усмотрела, как и следовало ожидать, «уступку идеализму». В наше время на поворот Воронского к проблемам психологии творчества смотрят иначе.

«...В основе своей пафос защиты Воронским психологизма в литературе был вполне своевременным и актуальным,— пишет А. А. Ревякина.— Естественный ход развития науки ставил задачу проникнуть в самый процесс художественного познания-творчества, понять его специфические законы» [2].

В. М. Акимов утверждает, что «переходящие из работы в работу обвинения Воронского в «интуитивизме», «иррационализме» и т. п.» «возникли в ожесточенной групповой борьбе», что «авторство их принадлежит вульгарным социологам и рапповцам типа Авербаха и Гроссмана-Рощина», и обращает внимание на то, что сегодня миф о Воронском иррационалисте и бергсонианце с готовностью подхватывают «наши идейные противники за рубежом» [3].

Напечатанная в шестом номере «Красной нови» за 1925 год статья Воронского «Об искусстве» является прямым продолжением его статьи 1923 года «Искусство как познание жизни и современность». Как и прежде, критик утверждает объективное познавательное значение искусства и выступает против напостовцев и пролеткультовцев, которые, «усвоив, что искусство в классовом обществе но-

---

[1] Позже получила название «Об искусстве писателя».

[2] А. А. Ревякина. Вопросы специфики художественного творчества в литературной критике 20-х годов и теория «непосредственных впечатлений» А. К. Воронского.— В кн.: «Литературные направления и стили», Изд-во Московского университета, 1976, с. 357.

[3] Сб. «Современная литературно-художественная критика. Актуальные проблемы». Л., «Наука», 1975, с. 257—258. В вышедшей в 1979 году книге «В спорах о художественном методе» В. Акимов углубил и расширил свою трактовку эстетики А. Воронского.

сит классовый характер, полагают, что тем самым исключается самая возможность ставить вопрос об объективности в искусстве» (363). Вместе с тем, как и прежде, Воронский решительно отвергает обвинения в том, что он якобы упускает из виду классовый характер искусства. Напротив, он утверждает, что «уяснение истины о классовом характере искусства помогло бы многим из современных советских беллетристов разобраться в нашей литературной современности и не делать ошибок, иногда очень грубых, какие они делают» (362).

Новое и самое главное в статье «Об искусстве» заключалось в критике Воронским упрощенных представлений о психологии художественного творчества. Высоко ценя искусство как средство познания действительности, он, естественно, должен был выступить против примитивно рационалистического и субъективистского понимания художественного творчества как механического «делания» и сведения искусства к «конструированию». Как известно, такое понимание художественного творчества так или иначе было свойственно не только напостовцам, но и лефовцам, конструктивистам, формальной школе в литературоведении. Все они, по словам Воронского, подвергают осмеянию такие понятия, как «творчество», «вдохновение», «интуиция», считая их не только ненаучными, мистическими, но даже дворянскими или буржуазными, и пытаются заменить их «словообработкой», «приемом», «техникой», «деланием вещей». Все они, по его мнению, «слишком увлечены техницизмом нашего века» и, не считаясь с природой искусства, полагают, что художественное произведение «можно так же «построить», как любую машину». «У нас сейчас пишется очень много статей о художественных произведениях с формальной точки зрения,— пишет Воронский.— В этих статьях — сколько угодно подробных и подробнейших рассуждений о сюжете, о композиции, о ритме, но никогда нельзя узнать, о чем повествуется в данном произведении и как относится к этому сам автор-критик» (356).

Воронский утверждает, что такое понимание художественного творчества находится в явном противоречии с фактами, установленными и психологами, и художниками. Разительно противоречит всему этому, например, то, что пишет Л. Толстой в «Анне Карениной» о работе художника Михайлова. В рассказе Толстого о том, как Михайлов рисует портрет Анны, мы, по мнению Воронского, безусловно имеем дело с изображением вдохновения, «имеем типичнейший пример художественной интуиции». Говоря об этом, Воронский решительно ограждает себя от любых кривотолков: «В интуиции нет ничего божественного, мет-эмпирического» (352). Процесс творчества далек от сомнамбулического состояния, он протекает целиком «в здравом уме и памяти». «Неверно также утверждение, что интуиция по своей природе противоположна рассудочной деятельности... интуиция есть не что иное, как истины, открытые когда-то с помощью опыта рассудка предшествовавшими поколениями и перешедшие в сферу подсознательного» (354).

Разумеется, нет никаких оснований интуицию или бессознательное как явление психологии творчества (а именно так трактует их Воронский) связывать с философией интуитивизма, с бергсонианством или с какими-либо иными теориями, враждебными марксизму-ленинизму. В 20-е годы заметное влияние на некоторых советских писателей (Замятин, Пильняк, Буданцев и др.), литературоведов и критиков оказывало учение Фрейда. Появились «исследования» по истории русской литературы, написанные на основе фрейдизма, пошли разговоры о возможности сочетания психоанализа Фрейда с марксизмом. Воронский одновременно со статьей «Об искусстве» выступил с работой «Фрейдизм и искус-

ство». Отношение его к фрейдизму, к теории психоанализа совершенно определенно. Он пишет: «На всем учении Фрейда лежит печать субъективизма и идеализма... Учение о динамическом бессознательном, по-видимому ценное и плодотворное для психиатров, носит, тем не менее, односторонний характер. Оно гиперболизирует бессознательную стихию в индивиде, отрицая активность сознательных импульсов. Бессознательное фрейдисты сводят исключительно к сексуальным мотивам, не отводя никакого места иным, не менее могучим побуждениям... Фрейдизм как система взглядов с марксистским искусствоведением — не совместим» (385—387).

Однако, возражая против гиперболизации неосознаваемой психической деятельности и категорически отвергая идеи о сексуальной природе бессознательного и так называемом «эдипове комплексе», Воронский тем не менее и в этой статье подчеркивает роль интуиции в художественном творчестве и утверждает, что марксизм всегда признавал наличие бессознательного, но никогда не сводил его к сексуальным влечениям. И тем не менее напостовцы и лефовцы, а несколько позднее рапповцы и литфронтовцы обрушили на Воронского град жестоких ударов. Его обвиняли не только в идеализме и «пренебрежении к самому передовому мировоззрению», но и в проповеди «замыкания в узком кругу «подкожных» переживаний», в «бегстве от классовой борьбы», в «отрыве от задач социалистического строительства» и т. д. и т. п.

В наши дни подобное отношение к суждениям Воронского о роли бессознательного и интуиции в творческом процессе может показаться более чем странным. Ибо признание неосознаваемой психической деятельности ни в малой степени не противоречит принципам материалистической науки. Сеченов и Павлов не отрицали бессознательных явлений. Современная советская психология не только не отвергает явлений неосознаваемой психической деятельности и интуиции, но, напротив, глубоко изучает их на основе диалектического материализма.

Очень много разговоров в литературных кругах вызвала статья Воронского «Искусство видеть мир». Рапповская критика обвиняла автора статьи в распространении реакционных идей об иррациональной природе искусства, в обожествлении «непосредственных впечатлений», в отрицании необходимости для художественной интеллигенции овладения марксистско-ленинским мировоззрением и даже в «мистико-идеалистической контрабанде». «Назад к Канту! Назад к Скабичевскому! Назад к Сологубу! На учебу к Бергсону — так идут (Воронский и его «школа».— *А. Д.*) под знаменем идеалистической реакции»[1],— негодовал Л. Авербах.

И все это несмотря на то, что Воронский подчеркивал в статье: «...Художник должен быть на уровне политических, нравственных, научных идей своей эпохи... Нельзя писать романы, поэмы, картины в наши годы, не определив своего отношения к современным революционным битвам... Тут одного чутья, интуиции, инстинкта недостаточно» (424). И все это вопреки истинному содержанию статьи Воронского, главная цель которой состояла в критике примитивно рассудочного понимания художественного творчества и психологии творческого процесса, в критике упрощенных представлений о том, что любые художественные задачи можно решить без таланта и вдохновения всего лишь при помощи рационального конструирования, расчетов и выкладок.

Вообще главный недостаток многих выступлений, осуждавших «Искусство

---

[1] Сб. «Творческие пути пролетарской литературы», с. 289.

видеть мир», заключается в том, что их авторы, ухватившись за частные положения или отдельные фразы статьи Воронского, проходили мимо ее сущности и общего смысла. Главная же идея статьи заключается в защите реализма против субъективизма как декадентского, так и вульгарно-социологического толка, в утверждении материалистических представлений об объективном характере истины и красоты, в истолковании искусства как могучего средства познания действительности, в отрицании философско-эстетического идеализма и индивидуализма. Иначе говоря, речь в статье Воронского идет вовсе не о противопоставлении бессознательного сознанию, непосредственных впечатлений и восприятий мировоззрению, а совсем об ином — о противопоставлении объективного изображения мира субъективной деформации действительности, реализма — модернизму, искусства Гомера, Пушкина, Л. Толстого и других великих художников — искусству декаданса и распада.

Самая главная и самая трудная задача искусства, по мнению Воронского, состоит в изображении окружающего нас мира в его подлинности, непосредственности и свежести, очищенным от всяких субъективных примесей, наслоений, искажений. Существенную роль должно сыграть здесь обращение художника в процессе творчества к первоначальным, непосредственным впечатлениям и восприятиям. Это сквозная идея статьи «Искусство видеть мир», критик повторяет и варьирует ее на разные лады на протяжении всей своей статьи. «Подлинный реалист-художник должен уметь внести в свою вещь особое чувство самостоятельной данности мира...— утверждает Воронский.— Мир должен на наших глазах в произведениях искусства жить своей, ему лишь свойственной жизнью, иметь свою душу, свою сущность, свое тело, отделяться от наших личных состояний» (430).

С этой точки зрения Воронский рассматривает и развитие литературы своего времени: вопросы о характере русской литературы последних предреволюционных десятилетий, о состоянии и задачах советской литературы.

Октябрьская революция внесла коренные изменения в русскую литературу. По словам Воронского, она выдвинула ряд новых талантливых художников «со свежим ощущением действительности», хорошо чувствующих «плоть мира, его материю», далеко шагнувших «в сторону от былого индивидуализма и слишком личного отношения к действительности...». Однако, заявляет критик, у нас еще «очень много заведомо тенденциозных, сухих, надуманных, рационалистических, неубедительных, бледных и бескровных произведений», и «помимо бытовизма, описательства, помимо узкой тенденциозности, ученичества, над нами еще тяготеет наследие, оставшееся от старых индивидуалистических школ и направлений». Содействуют этому, по его мнению, и «невежественные и слишком «практичные» требования, предъявляемые искусству» (427—429).

Что же нужно советскому искусству? — само собою вставал вопрос. И здесь Воронский снова возвращается к главной идее своей статьи: «...мир должен предстать в ...произведении, как он есть сам по себе». Конечно, Воронский ни на минуту не забывает, что в свои восприятия художник «непременно вносит... любовь, ненависть, радость, горе, всю сложную гамму слитных и ясных чувств, настроений, мыслей... Но из этого отнюдь не следует, что наши ощущения должны заслонять мир» (429),— напоминает он еще раз.

В заключение Воронский останавливается и на вопросах формы, стиля. Он считает, что новый реализм не должен чураться форм, которые внесли в искусство импрессионисты и художественные школы кануна революции, но, оче-

видно, что «революционному, пролетарскому искусству будет соответствовать всякая форма, которая приближает нас к жизни и удаляет от субъективизма художника...» (434). Нам надо хорошо, ясно видеть мир, утверждает Воронский, «чтобы его переделать, чтобы распоряжаться им согласно своему коллективному хотению. Мир велик и отраден. Новый класс радостно и бодро чувствует себя в нем. Его художникам нет надобности уходить от него в себя» (430).

Таково содержание и подлинный смысл статьи Воронского «Искусство видеть мир». Понимание этого все сильнее проникает в современное литературоведение. «Ее основной пафос,— утверждение объективности («правды») в искусстве — противостоял господствовавшему тогда мнению, будто художник не может выйти за пределы интересов, чувств, мыслей своего класса» [1],— пишет А. А. Ревякина. «В главном и существенном его теория специфического видения мира и освоения его художником не утратила своего значения и в наши дни» [2],— утверждает В. М. Акимов в работе «Критическая деятельность А. К. Воронского и ее теоретическое значение». С некоторыми оговорками к такому же выводу приходит и польская исследовательница эстетических и литературно-критических взглядов Воронского Габриэла Поренбина. «Эстетические взгляды Воронского, изложенные в статьях «Заметки об искусстве» (1927), «Искусство видеть мир» (1927),— пишет она,— были выражением законного протеста против программы пролетарских теоретиков, исходящей из упрощенного рационализма, абсолютизирующей классовое содержание и классовые функции искусства. В литературно-критической деятельности принципы Воронского позволяли ему оценить художественные и познавательные достоинства литературы без сектантских предубеждений его противников» [3].

В 1927 году Горькому стало известно о предполагаемом снятии Воронского с поста редактора «Красной нови». 21 марта этого года Горький писал Ф. Гладкову: «Мне жаль, что Воронский уходит из «Красной нови», очень жаль. И странно, чем и кому он не понравился?» [4] Гладков ответил Горькому: «Кому не понравился Воронский? ВАППу, конечно, в первую очередь. Эти интриганы и чиновники новой формации добиваются полного уничтожения Воронского как оплота «мещанской» литературы и борются за верховное руководство всей советской литературой, чтобы стать единственным ее гегемоном» [5]. Действительно, атаки рапповцев на Воронского достигли в то время крайнего ожесточения. Горький писал тогда о положении в литературе: «Я нахожу, что у нас чрезмерно злоупотребляют понятиями «классовый враг», контрреволюционер и что чаще всего это делают люди бездарные, люди сомнительной социальной ценности...» [6]

В скором времени опасения Горького сбылись. Редакция «Красной нови» была обновлена. И причиной тому были не только беспощадные нападки рап-

---

[1] «Литературные направления и стили», с. 360.

[2] «Первая Всесоюзная межвузовская конференция по проблемам изучения и преподавания литературной критики в высшей школе». Л., 1974, с. 85.

[3] Gabriela Porębina. Aleksander Woronski. Poglądy estetyczne i krytycznoliterackie (1921—1928). Wrocław — Warszawa — Kraków. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii nauk, 1964, s. 145.

[4] «Литературное наследство», т. 70, с. 91.

[5] Там же, с. 93.

[6] «Архив Горького», т. X, кн. 2. М., «Наука», 1965, с. 452.

повцев. В 1926—1927 годах Воронский примкнул к троцкистской оппозиции и в связи с этим и встал вопрос о невозможности оставить его редактором журнала. Освобождение Воронского от руководства «Красной новью» повлекло за собою и прекращение его литературно-критической деятельности. И хотя вскоре он был восстановлен в партии и вплоть до второй половины 30-х годов работал редактором в Издательстве художественной литературы, выпустил несколько произведений мемуарно-художественной прозы и написал книги о Желябове и Гоголе, все же к активному и непосредственному участию в литературном движении он уже не возвратился.

Горький не раз сожалел об этом. 30 сентября 1930 года в письме А. Б. Халатову он сетовал на то, что в литературе царят «споры и раздоры кружков, а Воронский, Полонский, Переверзев, Беспалов, перевальцы устранены с поля битвы». «Меньше всех,— писал Горький,— заслужил это самый талантливый Воронский, если он вообще заслужил остракизм» [1].

Конечно, к наследию Воронского необходим строго исторический подход, учитывающий сложность эпохи, напряженность литературных споров, полемический темперамент критика. И все же живое содержание литературно-эстетической и литературно-критической мысли Александра Константиновича Воронского по праву принадлежит нашей современности.

Сегодня хорошо видно, как много сделал Воронский не только для советской критики, но и для всей советской литературы. Он был поборником идей В. И. Ленина в области культуры, глубоким теоретиком искусства, активным и талантливым литературным критиком. В литературном движении двадцатых годов он занимал одно из центральных мест и пользовался большим уважением Горького и многих других известных писателей. Большой заслугой Воронского является борьба против вульгаризации и субъективизма в сфере художественного творчества, за его идейность и высокие литературные достоинства. В истории советской литературной критики Воронскому по праву принадлежит одно из самых почетных мест. Всестороннее изучение его наследия и возвращение его в современный литературоведческий и литературно-критический обиход стало актуальной задачей нашей науки.

А. Дементьев

---

[1] «Архив Горького», т. X, кн. 1. М., «Наука», 1964, с. 216.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ

О ГОРЬКОМ

(М. Горький. Собрание сочинений, тт. XVI, XVII, XVIII, XIX. Государственное издательство, 1924—1926)

I

В годы гражданской войны М. Горький поделился воспоминаниями о Л. Н. Толстом. Воспоминания прошли тогда почти незамеченными. Между тем это было лучшее из всего, что имеется в мировой литературе о Толстом, и наиболее совершенное в творчестве Горького. Так вольно, смело, проникновенно, честно и своеобразно никто не писал о русском гении. Но особенно любопытно в книжке о Толстом то, что он оказался у Горького... озорником. Горький писал:

«В нем, как я думаю, жило дерзкое и пытливое озорство Васьки Буслаева и часть упрямой души протопопа Аввакума, а где-то сбоку таился чаадаевский скептицизм. Проповедовало и терзало душу художника аввакумово начало, низвергал Шекспира и Данте озорник новогородский, а чаадаевское усмехалось над этими забавами души да, кстати, и над муками ее».

Из воспоминаний отчетливо далее видно, что «аввакумово начало», по мысли Горького, было, в сущности, чуждо Толстому,— настоящее, живое и подлинное у великого мастера было буслаевское и чаадаевское.

Вероятнее всего, Горький прав: учитель и проповедник нового христианства, суровый обличитель и догматик, Толстой был прежде всего язычником, скептиком и «озорником новогородским». Но для нас сейчас интересно отметить, что буслаевщину в Толстом нашел Горький, и только он один. Это не случайно и целиком соответствует основному художественному настроению писателя этих лет. Горький пишет теперь больше всего об озорниках. Нельзя сказать, чтобы в этом особо пристальном внимании к озорному и странному со стороны художника обнаружилось нечто совсем новое. О мятущихся, о неудовлетворенных людях, об искателях человечьей правды на земле, об этих неугомонных странниках, о чудаках и протестантах

мы читали у Горького и раньше. Но тогда его герои были обвеяны задорным и свежим романтизмом юности. Теперь в этих «озорных» рассказах, повестях, воспоминаниях преобладают любознательность и любопытство, в них есть нечто от лукавого взгляда Луки, есть более спокойная наблюдательность, освобожденная от проповедничества. И еще — и это основное — в них есть завершенность, додуманность «озорного» мироощущения. Художественный лик Горького обрисовывается теперь с наибольшей отчетливостью и выразительностью. Как будто писатель старательно удалял от себя все случайное, ему мало свойственное, очищал свое художественное ядро от скорлупы и шелухи. Когда читаешь его произведения последних лет, становятся более понятными и ясными сокровенные мотивы его творческой тридцатилетней работы, и его художественное мировосприятие предстает в более законченном виде. Итог подведен, художник показал нам, над чем он крепче всего задумывался, что волновало его, чем он больше всего вдохновлялся. Писатель распоряжается исключительно своим материалом. И похоже, что он боится, как бы не затерялось, не пропало и не осталось невоплощенным ценное, интересное и любопытное с его, писательской, точки зрения. Может быть, поэтому он так охотно прибегает к новой для него форме, к дневнику, к заметкам, очеркам и воспоминаниям. Шкловский даже усмотрел в этом прообраз новой литературной формы будущего.

II

В «Моих университетах» и в других автобиографических рассказах много ценнейших подробностей, фактов, событий, показывающих, как складывалась личность писателя — художника и общественника. Подпольные кружки тогдашней революционной интеллигенции и молодежи, народники, социал-демократы, писатели, купцы, чиновники, крестьяне, рабочие, городовые, жандармы, мещане проходят пестрой и живописной чередой, оставляя и напечатлевая свои следы в думах и чувствах самоучки-художника. Первые попытки войти в литературную среду, беседы с Короленко и Карониным, сомнения и радости — все это превосходно и художественно убедительно. Но самыми поучительными, пожалуй, в этих воспоминаниях являются философские поиски писателя, его представления о мире, как они складывались в пору его юности и первой зрелости, в годы, наложившие наиболее яркую печать на последующее художественное творчество М. Горького, ибо определяющим в этом творчестве были несомненно детство и юность, и юность больше, чем детство.

Наклонность к философским построениям Горький отмечает неоднократно. В очерке «О вреде философии» он рассказывает, до каких мучительных и необычайных фантазмов дошел он в поисках ответов на «проклятые вопросы».

«Я видел,— рассказывает писатель,— нечто неописуемо страшное: внутри огромной, бездонной чаши, опрокинутой набок, носятся уши, глаза, ладони рук с растопыренными пальцами, катятся головы

без лиц, идут человеческие ноги, каждая отдельно от другой... летают разноцветные крылья, и немо смотрят на меня безглазые морды огромных быков».

Мир предстал пред молодым художником в «хаосе мрачной разобщенности, в немом вихре изорванных тел». Горький рассказывает: временами ему казалось, что звезды Млечного Пути вдруг сольются в огненную реку и она прольется на землю, широкая плоскость лугов свернется неожиданно в свиток, все на земле превратится в столб пыли, образуется пустыня, и он останется один посреди нее с глазу на глаз с «четырьмя вечностями».

Настроения эти были столь сильны, что Горький почувствовал себя на границе безумия и стал ждать страшных и внезапных событий. Лошадь извозчика могла заговорить глубоким басом, сам автор — превратиться в жабу и т. д.

«Все возможно». Если мир предстает как некий хаос, он непрочен, в нем все допустимо. «Земля — очень коварна, идешь по ней так же уверенно, как все люди, но вдруг ее плотность исчезает под ногами... Небо — тоже ненадежное».

Мрачные и губительные фантазмы свидетельствовали о потере душевного равновесия и о болезни. Но мы узнаем со слов писателя, что физически он был настолько здоров, что мог «креститься» двухпудовыми гирями. Существеннее, однако, другое. В книжке о Толстом Горький упоминает о таком своем сновидении: «По снегу мертвой пустыни от горизонта к горизонту стелется желтой полоской едва намеченная дорога, а по дороге медленно шагают серые валяные сапоги — пустые». Сон писатель считает самым страшным; действительно, он — в плане его ранних фантазий. В тех же воспоминаниях Горький отмечает, что Толстой всю жизнь боялся смерти и надеялся, возможно, на бессмертие: «Почему бы природе не сделать исключения из закона своего и не дать одному из людей физическое бессмертие?» В рассказе «Карамора» жандарм Симонов сознается, что часто видит и представляет себя чудесным фокусником: из яйца у него вылупливаются поросенок, заяц, сова; вдруг у него вырастают две головы. В «Голубой жизни» Миронову кажется иногда, что в мире действует «насмешливо испытующий озорник, какая-то злая выдумка вроде дьявола». Об общей непрочности жизни и темном смысле ее говорит нижегородский миллионщик Бугров. В очерке «Испытатели» банщик Степан Прохоров испугался на всю жизнь своей удачи: «Чувствую, что в удачной жизни моей скрыта какая-то хитрость». Ломовой извозчик Меркулов твердит: «Непрочна ваша (людей.—*А. В.*) жизнь». Неудачный писатель жалуется: «На все я смотрел недоуменно». Бродяга-интеллигент Рюминский чувствовал «чью-то злую иронию над собой», а горбун уверяет, что существуют разных сортов и мастей черти, в их числе такие, которые подсказывают человеку странное, черти «неосмысленного буйства». Столяру Каллистрату хочется выдумать что-нибудь «вроде сметаны».

У героев Горького упорно повторяются фантазии писателя о непрочности мира.

В описаниях, в изображениях природы у писателя иногда (не

всегда) явственно ощущается восприятие природы как ненадежного и коварного хаоса:

«Над рекой клубятся черные тучи осени. Все вокруг — только медленное движение тьмы, она стерла берега; кажется, что вся земля растаяла в ней, превращена в дымное и жидкое, непрерывно, бесконечно, всею массой текущее куда-то вниз, в пустынное немое пространство, где нет ни солнца, ни луны, ни звезд». В другом месте: «У меня странное ощущение: как будто земля, подмытая тяжелым движением жидкой массы, опрокидывается в нее, а я — съезжаю, соскальзываю с земли во тьму, где навсегда утонуло солнце». Таких описаний можно найти много. Замечательно изображение пожаров у Горького: огонь кажется живым, сокрушительным, озорным, буйным, злым и веселым существом. Очень часто писатель живописует природу так, как будто за всем окружающим, за всем видимым притаилась и незримо подстерегает человека враждебная, коварная сила: в любую минуту она может нарушить порядок и устойчивость сущего.

Рациональные представления о мире у писателя, разумеется, иные. Он не хуже других знает о законах, открываемых умом человека, он знает, что во вселенной есть свой порядок и своя закономерность, но еще Г. В. Плеханов однажды справедливо заметил, что искусство плохо мирится с рассудком: определяющим для художника является эмоциональное, еще больше бессознательное начало, и, думается, не мимолетны у Горького ни эти мучительные фантазмы, ни признания героев его рассказов. Представления о мире «по Эмпедоклу» — игра художественного воображения, но эти образы, эта игра имеет свой немаловажный смысл [1].

---

[1] В статье о Мих. Мих. Пришвине М. Горький недавно писал: «Я очень долго восхищался лирическими песнопениями природе, но с годами эти гимны стали возбуждать у меня чувство недоумения и даже протеста. Стало казаться, что в обаятельном языке, которым говорят о «красоте природы», скрыта бессознательная попытка заговорить зубы страшному и глупому зверю Левиафану — рыбе, которая бессмысленно мечет неисчислимые массы живых икринок и так же бессмысленно пожирает их. Есть тут что-то, похожее на унижение человеком самого себя перед лицом некоторых загадок, еще не разрешенных им. Есть нечто «первобытное и атавистическое» в преклонении человека пред красотой природы, красотой, которую он сам силою воображения своего внес и вносит в нее.

Ведь нет красоты в пустыне,— красота в душе араба, и в угрюмом пейзаже Финляндии нет красоты,— это финн ее вообразил и наделил ею суровую страну свою. Кто-то сказал: «Левитан открыл в русском пейзаже красоту, которой до него никто не видел». И никто не мог видеть, потому что красоты этой не было, и Левитан не «открыл» ее, а внес от себя, как свой человеческий дар Земле. Раньше его Землю щедро одаряли красотой Рёйсдал, Клод Лоррен и еще десятки великолепнейших мастеров кисти. Великолепно украшали ее и ученые, такие, как Гумбольдт, автор «Космоса». Материалисту Геккелю угодно было найти «красоту форм» в безобразнейшем сплетении морских водорослей и в медузах, он нашел и почти убедил нас: да, красиво. А древние эллины, тончайшие знатоки красоты, находили, что медуза отвратительна до ужаса. Человек научился говорить прекрасными, певучими словами о диком вое и реве метелей зимних, о стихийной пляске губительных волн моря, о землетрясениях, ураганах. Человеку и слава за это, перед ним и восторг, ибо это сила его воли, его воображения неутомимо претворяет бесплодный кусок космоса в обиталище свое, устрояя Землю все более удобно для себя и стремясь вовлечь в разум свой все тайные силы ее».

III

Мир неверен, ненадежен, непрочен. Вселенная лишена гармонии и упорядоченности. Господствует неосмысленная стихия, неожиданное и непредвиденное. Как в Библии: «Земля же была безводна и пуста и тьма над бездною». Мир противоборствует и противостоит человеку, как всякая слепая сила. Тысячью смертоносных опасностей угрожает человеку этот безликий, безумный и бездушный хаос.

Прочным и надежным во вселенной являются только человек и его разум. Человек стремится взнуздать, подчинить, покорить стихию в себе и в окружающем, установить гармонию между собой и миром, открыть и усмотреть некую закономерность, дать свой закон жизни. В «Рассказе о герое» автор повествования, вспоминая прачку Мокрею, огромную, грязную, страстную, буйную бабу, говорит, что она постоянно пьянствовала и дебоширила,— тогда являлся разум в лице городового-татарина; полицейский сбивал Мокрею кулачищами с ног, вязал и унимал ее. Автору казалось, что природа подобна прачке Мокрее, а человеческий разум — полицейскому-татарину: природа — Мокрея — буйствует, а разум — городовой — унимает. «И, разумеется,— сознается далее рассказчик,— она (Мокрея.— *А. В.*) углубляла мой страх перед явлениями жизни, слишком явно неразумными и враждебными мне — человеку».

Надежен и прочен один лишь человек. Он таит в себе чудесные потенции, силою своего творческого труда он укрощает и подчиняет «разобщенный хаос» и побеждает косность его. «Если в мире,— признается писатель,— существует нечто поистине священное и великое, так это только непрерывно растущий человек,— ценный даже тогда, когда он ненавистен мне». В воспоминаниях о Толстом есть необычайной красоты место, где писатель изображает великого художника в Крыму, в Гаспре у берега моря. В этом изображении мысли, чувства Горького о вселенной и человеке нашли, мне кажется, единственное и неповторимое образное воплощение. Прошу снисхождения за выдержку, но не могу от нее отказаться. Не много таких картин и у лучших художников:

«День был пестрый, по камням ползали тени облаков, и вместе с камнями старик то светлел, то темнел. Камни — огромные, в трещинах, и окиданы пахучими водорослями,— накануне был сильный прибой. И он тоже показался мне древним ожившим камнем, который знает все начала и цели, думает о том, когда и каков будет конец камней и трав земных, воды морской и человека и всего мира, от камня до солнца. А море — часть его души, и все вокруг — от него, из него. В задумчивой неподвижности старика чудилось нечто вещее, чародейственное, углубленное во тьму под ним, пытливо ушедшее в голубую пустоту над землей, как будто это он — его сосредоточенная воля — призывает и отталкивает волны, управляет движениями облаков и тенями, которые словно шевелят камни, будят их. И вдруг в каком-то минутном безумии я почувствовал, что — возможно! — встанет он, взмахнет рукой, и море застынет, остеклеет, а камни зашевелятся и закричат, и все вокруг оживет, зашумит, заговорит...»

Опорой во вселенной является только человек. Отсюда у писателя такое острое, напряженное внимание, любознательность и жадное любопытство к человеку и ко всему, что он делает. В «Моих университетах», в «Заметках из дневника», в рассказах 1922—1924 годов в великой пестроте и разнообразии перед читателем проходят буквально сотни лиц. Поразительна память Горького на все человеческое. Как будто все записано и зарисовано под свежими впечатлениями только вчера. Какая богатая, огромная кладовая! И как, наверное, трудно приходится с такой великолепной перегруженностью! Поневоле надобно брать бумагу и перо, чтобы отделаться от наседающей пышности и обилия образов, бесед, случаев, столкновений, лиц. И — заметьте — Горький никогда не повторяется во внешнем изображении своих героев. В диалогах, в рассказах о себе, в своих философствованиях его герои то и дело излагают особо чтимые и дорогие мысли писателя, но в обличье персонажей Горького, в их повадках, в том, как они ходят, сидят, говорят, всегда свое, индивидуальное и легко запечатлевающееся. Откуда такая удивительная способность у художника? Природа природой, но в памяти обычно остается то, на что по каким-либо причинам направляется внимание; простая созерцательность, глазение для памяти проходят чаще всего бесследно. А внимание и любопытство Горького сосредоточены на человеке. Потому так художественно живы, ярки, свежи и разнообразны его изображения людей.

Неоднократно отмечалось, что в современной советской литературе у молодых писателей человека не видно. Сетования справедливы. Одни у нас агитируют, другие наблюдают, третьи дают клочки быта и «хорошие концы». Любви, чуткой внимательности, перевоплощения в изображаемых людей, их понимания инстинктов недостает у нас. У Горького человек в центре всех его художественных произведений, и нашим современным писателям есть чему поучиться у него не только со стороны языка, изобразительности, но и со стороны острого внимания ко всему человеческому.

IV

Общеизвестна истина — о человеке говорить и писать отвлеченно можно только условно. Нет человека вообще, есть конкретные люди, живущие в бытовых и исторических условиях, есть общественный человек. Как, с какой меркой подходит писатель к этому общественному человеку, кого он любит, кого ненавидит?

В человеке, в его инстинктах, общественных и личных, заложены могучие творческие потенции. Но косность и тупость быта, но инерция и несправедливость окружающих условий, их уродливость, слагающиеся в процессе исторического развития, цепко держат эти творческие силы. В бытовой недотыкомке серой, в мелочных жизненных пустяках, в грязной и тяжелой житейской драме, в животной борьбе, в угнетении человека человеком, в ничтожности и затхлости будней, в нудной серости и суете, как в тенетах, бьется созидающее начало человека. Особенно писателю ненавистна и отвратна наша россий-

ская окуровская азиатчина, растеряевщина, уездное, пошехония наша, Миргороды и Глуповы, островщина, чеховский быт, андреевское «Жили-были», бунинская жестокая деревенщина. В художественном очерке «Время Короленко» М. Горький пишет: «Терпеливо живет близоруко-хитрый, своекорыстный мужичок, подозрительно и враждебно поглядывая на все, что не касается его интересов; живет тупой, жуликоватый мещанин, насыщенный суевериями и предрассудками, еще более ядовитыми, чем предрассудки мужика; работает на земле волосатый, крепкий купец, неторопливо налаживая сытую, законно-зверячью жизнь». В этой окуровщине оседает и успокаивается человек, либо превращается в чудака и озорника, в нелепого и неразумного растратчика сил своих, в бессильного и бесплодного протестанта. Люди у Горького поделены на две основные категории: или это охранители спокойной жвачной жизни, или — чудаки, или озорники. О людях третьей категории речь будет впереди. Об охранителях, об озорниках и чудаках М. Горький писал и раньше, но в произведениях последних лет эта художественная линия доведена до обнаженной четкости и ясности. Очень своеобразен и интересен один из последних рассказов писателя — «Голубая жизнь», не лучший из всего написанного Горьким, но, пожалуй, самый характерный. В российском Окурове живут обыватели — Константин Миронов и столяр Каллистрат. Миронову по наследству достались дом, сад, постройки. Миронов одинок, застенчив, ничего не делает и не тяготится этим, живет замкнуто, сторонится людей, боится жизни: чувствует в ней что-то темное и опасное. «Я тишину люблю». В эту размеренную сонную жизнь врывается столяр. Настоящее знакомство их друг с другом начинается с того, что столяр испачкал дегтем ворота дома Миронова. Для забавы, со скуки. О себе столяр рассказывает, что он любит озадачить людей: «Я, бывало, налью керосину в почтовый ящик для писем, суну туда зажженную спичку, письма-то и горят, а никто ничего не понимает». Столяр тормошит Миронова, постоянно лезет к нему: то он красит на особый, невиданный лад дом и окна, то убеждает Миронова жениться и приводит к нему «отличную девицу», составленную из полушарий. Миронову делается не по себе, он начинает бояться столяра, столяр превращается в представлении Миронова в мистическое всезнающее, беспокойное существо, опасное, буйное и неугомонное; Миронов заболевает манией преследования и сходит с ума. Успешное лечение возвращает ему рассудок, он превращается в сухого и прижимистого хозяина переплетной мастерской. Столяр же спивается, ибо, по мнению Миронова, он был безумный, «вроде вот этих писателей-поэтов». И Миронов и столяр при всем их реализме символичны; они воплощают в себе два человеческих начала: косность и озорное чудачество.

В последних вещах Горького преобладают озорники. Они озоруют от великой скуки, в них жив неугомонный творческий дух, но мелкий быт, докуки жизни коверкают их, и их порывы вырождаются в бесплодное озорство. Они все жалуются на скуку. Скука — их главный враг. «Скушно всем, каждому хочется удивить себя и других, а удивить-то и нечем». Они хотят необыкновенного, непо-

хожего, неожиданного. Стремление это порой принимает совсем странные формы. Горький рассказывает, что он видел однажды, как А. П. Чехов ловил шляпой солнечный луч; Лесков бросал в фарфоровую чашку пушинку и старался услышать — даст ли пушинка звук; один профессор пытался снять рисунок с книги и положить его в карман; А. Блок почтительно уступал дорогу на лестнице кому-то незримому и т. д. Даже Короленко у Горького выглядит немного озорником (разговор об искателях правды). Озорник Леонид Андреев. О Толстом уже упоминалось. Женщина, с которой писатель испытал первую любовь, была заражена «институтско-парижским нигилизмом». Люди, как первобытные огнепоклонники, влюблены в огонь, в его озорную уничтожающую силу. Миллионщик Бугров страдает от скуки жизни, к делу своему он относится как человек, которому надобно как-нибудь заполнить пустоту жизни. Он боится непрочности жизни, революции, но помогает революционерам.

Можно подумать, что в революции, в революционных типах Горький увидел разумное и целесообразное направление творческих сил человека. Это так, но с большими оговорками, ибо здесь мы встречаемся с неожиданными и скептическими мыслями писателя. Так, писатель вспоминает об одной беседе со знакомым рабочим, политическим «воротилой». Беседа относится к послеоктябрьскому времени. Рабочий говорил автору:

«— А. М., милый, ничего мне не надо, никуда все это — академии, науки, аэропланы,— лишнее! Надобно только угол тихий — и — бабу, чтоб я ее целовал, когда хочу, а она мне честно — душой и телом — отвечала,— вот...— После беседы с ним я невольно подумал: а что, если действительно миллионы русских людей только потому терпят тягостные муки революции, что лелеют в глубине души надежду освободиться от труда?» («Мои университеты»).

Подобные настроения у писателя не являются главными, но они и не случайны. В «Рассказе о необыкновенном» участник революционной борьбы, прошедший сложный и тяжкий жизненный путь партизан, утверждает: все зло на земле и несправедливость оттого, что люди хотят необыкновенного и не могут понять, что спасение в простоте. Каждый хочет быть особенным. Отсюда — сословия, классы, насилие. Революция все это должна сравнять, уничтожить, запретить особенное, отличное, чтобы не было никаких отличий. Другой участник революции мечтает поспать с графиней, а какой-то законник предлагает арестовать во имя свободы всех лиц, которые «обсуждают события». Несомненно, писатель побаивается, как бы революция не привела к новой окуровщине. Тем более у нас в России, с таким решительным преобладанием «мужика», которого писатель не очень-то жалует, и где рабочий еще связан с деревней.

Может быть, отчасти по этой причине Горький так много уделяет теперь внимания озорникам и чудакам. К ним у него не только любопытство, но и любовь. О Павлах и новой обстановке он молчит, зато с исключительным старанием отыскивает странное, чудное и озорное.

V

М. Горький знает и людей третьей категории, тех, кто далек и от обломовцев Мироновых, и от озорных и нелепых столяров: Короленко, Каронин, «хохол» Ромась, рабочий Рубцов, Яков, крестьянин Изот, революционная молодежь, Митя Павлов. Они — воплощение разумного, деятельного и преобразующего начала в жизни. Общеизвестно преклонение Горького перед силой человеческой мысли. Если мир непрочен и ненадежен, если в человеке сидит окуровщина и зверь, то верным другом человека является мысль, она призвана осветить темный хаос жизни, создать из животного подлинного человека, она до конца мятежна, неугомонна, бесстрашна и свободна. В очерке о Леониде Андрееве писатель подробно и очень поучительно рассказывает о постоянных спорах и столкновениях с Андреевым, полагавшим, что человеческая мысль коварна, бессильна, обманна, лжива и враждебна человеческому естеству.

Для Горького мысль — лучшее и вернейшее в мире. Но и в этом пункте художник не лишен сомнений и недоумений. Не все у него сведено и здесь в одно целостное и гармоничное мироощущение. В рассказе «Сторож» Горький описывает свои встречи с людьми двух различных миров. На станции Добринка у начальника станции Петровского собираются: помощник исправника Маслов, мыловар Степахин, пьяница дьякон Ворошилов, проститутка Леска. Происходят пьянство, оргии с раздеванием женщин и пр. Жизнь бросает затем писателя в Борисоглебск, где он входит в группу «неблагонадежных» интеллигентов, изведавших тюрьму и ссылку. Присмотревшись к их быту, Горький сознается: «Жизнь хороших, умных интеллигентов казалась мне скучной, бесцветной... Присматривался я ко всему этому, прислушивался и вспоминал ночи у Петровского, где обнаженно до глубины своей разыгрывалась буйная и темная драма инстинктов и, ослепляя разум, показывала безумные, отчаянные игры любви. Полудикие люди, воры и пьяницы возвышались до экстаза, великолепно и умело распевая красивые, сердечные песни своего народа, а «философы», «радикалы», «народники» нескладно пели ноющие пошленькие стишки: «Не осенний мелкий дождичек», «Там, где тинный Булак»...»

«...На одной стороне бессмысленно и безысходно мечется сила инстинкта, на другой — бьется обескрыленной птицей разум. Заперт в грязной клетке быта. Я думаю, что ни в одной стране земли творческие силы жизни не оторваны так далеко друг от друга, как это случилось у нас на Руси».

Схожие признания Горький делает и в других своих произведениях. Для определения художника они имеют первостатейное значение. Умом он почитает культуру, науку, хороших интеллигентных людей, а сердце его склоняется к дикарям, к пламенной, полновесной и буйной игре их инстинктов. Недаром «дикари» в изображении писателя получаются более свежими, сочными, живыми и подкупающими, чем «философы», «радикалы» и «народники». Нижегородский купчина Бугров, пьяная ватага Петровского, деревенская зна-

харка, поклоняющаяся языческому веселому богу Кереметю, Бреев, старик-отшельник в пещере над Волгой, городовой, поучающий писателя, пекарь Лутонин запечатлены не только в пластичных, в скульптурных образах, но иногда и с явными симпатиями автора к их дикарству. Горький прекрасно чувствует их плоть и кровь, умеет перевоплощаться в них. Про него можно повторить то, что он рассказал со слов Сулера о Л. Н. Толстом. Увидя на Тверской улице двух рослых в парадной форме кирасиров, Толстой возмущенно заметил: «Какая величественная глупость! Совершенные животные!», но затем не удержался и прибавил: «До чего красивы... силища, красота...» В новом романе «Дело Артамоновых» бывший кулак, российский купец, расточитель своих сил (сила «хвастовством изошла»), изображен с явным любованием на него писателя: «До чего красив... силища!..»

Сравните теперь воспоминания Горького о Короленко и Каронине, о Ромасе, о революционерах-интеллигентах — хорошо, но значительно суше, бледней, недостает горьковской изобразительности, а часто о «радикалах» и «философах» он пишет совсем холодно, иронически и отчужденно; то его коробит узкое направленство, то интеллигентское отвлеченное народолюбие, то неискренность, столкновение болезненных самолюбий и ячество. Купцы, мещане, босяки, чудаки, озорники Горькому удаются лучше людей революции и науки. Это бросается в глаза, это сознает и сам писатель. В его воспоминаниях есть такое ценное признание:

«Вот и в этот час, когда я пишу о том, что было более тридцати лет тому назад, пишу и ясно вижу перед собой тех и этих людей («дикарей» и интеллигентов.— *А. В.*), я чувствую полное бессилие нарисовать словами фигуры близоруких книжников в очках и пенсне, в брюках «навыпуск», в разнообразных пиджаках и однообразных пестрых мантиях книжных слов» [. . .]

Величественна, свободна и бесстрашна мысль человека, но у нас на Руси она разобщена и оторвана от первобытных инстинктов жизни. В этой разорванности писатель видит и трагедию нашей революции. В революции «разумное начало» — интеллигенция — оказалось вне «народной стихии». «Народная стихия» неисчерпаемо богата силами, в ней великий родник жизни, но она не оплодотворяется культурой мысли. «Разумное начало» обладает такой культурой, но лишено соков жизни. Стихия есть стихия. Может случиться, что миллионы людей, лишенные «разумного начала», возжаждут покоя, освобождения от творческого труда, отринут равнодушно науку и культуру и превратятся в новых окуровцев, а «разумное начало» будет бессильно хныкать и философствовать.

Отсюда сомнения и колебания Горького.

Горький — писатель не цельный, он не монолитен, как принято теперь выражаться. В рассказе «Карамора» герой говорит: «Цельный человек всегда похож на вола — с ним скучно. Я думаю, что цельность — результат самоограничения ради самозащиты. Цельный человек практически более полезен, но второй тип ближе мне. Запутанные люди интереснее». Эти слова могут быть отнесены и к

Горькому. Он тоже любит запутанных людей, и в нем уживается много противоречий. В произведениях последних лет они вскрыты самим писателем с большой обнаженностью и правдивостью. Но следует отметить, особенно для наших не в меру «монолитных» художников и критиков, что именно благодаря нецельности и сложности своей натуры Горький и стал большим, огромным, честным и интересным писателем. Его автобиографические вещи показывают, как из столкновения противоречий в душе и в сердце писателя рождались художественный пафос и его эстетические эмоции.

VI

Горький был и остается большим и по-своему единственным и неповторимым писателем. Приходилось слышать мнения, преимущественно со стороны «левых» товарищей, что последние произведения М. Горького имеют не столько художественную, сколько мемуарную ценность. Мнения эти ошибочны. За эти годы писатель возвысился до уравновешенного и законченного мастерства. Он не злоупотребляет больше афоризмами, не перебивает прекрасных страниц риторикой и публицистикой и пишет только о том, что наиболее свойственно его таланту. Внимательное отношение к слову доведено до высочайшей строгости, его изобразительность походит на золотую осеннюю пышность наших лесов и садов, а иногда при чтении вспоминаются погожие солнечные дни, когда предметы кажутся только что отполированными и пахнущими еще свежим лаком, но чаще всего это все-таки предзакатная ясность. Верно говорят и пишут: бывает такой предвечерний час — предметы теряют вес, но становятся особо определенными и четкими в каждой своей линии. Таковы вещи художника.

В этом смысле и можно говорить о новом Горьком.

Лучшими вещами, по нашему пониманию, являются: книжка о Толстом, «Пожары», «Бугров», «Сторож», «Мои университеты», «Отшельник», «Знахарка», «Леонид Андреев» и некоторые мелкие вещи семнадцатого тома: «Паук», «Городок», «Садовник» и др. Незабываем этот великий «озорник» Толстой, городовой, философствующий о «незримой нити», тяжелый и опустошенный Бугров, хитренький человеколюб-отшельник, ватага Петровского, отпевание в ночлежке, а о пожарах так может писать человек, в котором еще жива душа древнего огнепоклонника. Неудачной вещью является «Карамора». Рассказ возбуждает чувство недоумения и досады. Есть в нем много от настроений Достоевского: «позвольте подлость сделать», и ненароком герой рассказа — провокатор — говорит, что он теперь хорошо чувствует Достоевского. И потом, нельзя так двойственно писать о провокаторах, нельзя, особенно у нас в России.

Последним по времени является большой роман «Дело Артамоновых». Это история вырождения трех поколений русского купеческого рода. Родоначальник Артамоновых — выходец из деревни, умный дикарь, кряжистый, ловкий делец, с могучими звериными инстинктами, бахвальщик своей силой, но уже во втором поколении

идут выродки. Октябрь сметает их, как мусор. Роман был задуман давно. В воспоминаниях о Толстом Горький пишет:

«Я рассказал ему историю трех поколений знакомой мне купеческой семьи, историю, где закон вырождения действовал особенно безжалостно; тогда он стал возбужденно дергать меня за рукав, уговаривая:

— Вот это — правда. Это я знаю, в Туле есть две таких семьи. И это надо написать. Кратко написать большой роман, понимаете, непременно.

И глаза его сверкали жадно.

— Но ведь рыцари будут, Лев Николаевич!

— Оставьте! Это очень серьезно. Тот, который идет в монахи молиться за всю семью, — это чудесно! Это настоящее: вы грешите, а я пойду отмаливать грехи ваши. И другой, скучающий, стяжатель-строитель,— тоже правда! Что он пьет, и зверь, распутник, и любит всех, а вдруг — убил,— ах, это хорошо!..»

В романе есть и монах, горбун Никита, замаливающий грехи семьи по монастырям, и скучающий стяжатель, распутник, любящий всех, но убийца мальчика — Петр Артамонов. Горький вполне последовал совету Толстого. Илья Артамонов, Никита, Петр, провокатор Носков очерчены превосходно. Мастерски написаны свадьба, уход горбуна в монастырь, убийство мальчика в бане. Проведена в романе любимая мысль художника — раздвоенность между природной стихией и разумным началом.

Горький пишет сейчас лучше. Он переживает новый большой подъем. Но верно то, что для современного, особенно молодого читателя его последние вещи звучат глуше. В них недостает для него солености, они не ведут его так, как в свое время наше поколение вел за собой романтический буревестник, автор «Старухи Изергиль», «Коновалова» и других подобных рассказов. Жить произведения последних лет, надо полагать, будут дольше, но сейчас они «не шумят». Почему это случилось?

Ответ надлежит искать в отношении М. Горького к Октябрьской революции. Горький — самоучка. Наука, искусство, культура дались ему в жесточайшей и упорнейшей борьбе. Он поистине грыз молодыми зубами гранит науки. Его автобиографические рассказы показывают этот трудный путь. Они должны быть близки и понятны десяткам тысяч новой рабоче-крестьянской интеллигенции, которая, приобщаясь к культуре и выбиваясь из недр «народной стихии», идет ощупью, часто долго и мучительно блуждая по окольным и запутанным тропам. Своеобразные ощущения непрочности мира и жизни побуждали Горького искать в человеке и в разуме его единственный надежный оплот. Эта борьба за приобщение к культуре вместе с особыми настроениями молодого художника создали и развили в Горьком преклонение пред «разумным началом», правда, больше рассудочное. Но Горький — истинный сын демоса, он был грузчиком, и булочником, и сторожем, и босяком. Он пришел оттуда, где первобытные соки жизни еще свежи, могучи и буйны, он сам «крестился» двухпудовыми гирями, был физически крепок и здоров,

И он принес с собой эту здоровую игру сил, ощущение ее красоты и своей природы и также затаенное недоверие и скепсис выходца из низов к книжникам и «радикалам». Он увидел дальше, что «народная стихия» живет своей, отличной жизнью, и своя, отличная жизнь у «разумного начала». В годы революции «разумное начало» повернулось спиной к «народной стихии», а «народная стихия» подчас весьма невежливо обходилась с «разумным началом». Горький, как уже упоминалось, остро воспринял эту разобщенность. Он не однажды протестовал против «варварства» и некультурности «народной стихии», но еще более чуждыми показались ему книжники, вставлявшие палки в колеса революции. Сомнения и колебания связали талант Горького там, где шла речь о революции. Поэтому с такой осторожностью Горький касается наших дней, предпочитая более устоявшийся материал прошлого. Этим и объясняется то, что последние произведения Горького не возбуждают острого внимания, несмотря на их мастерскую отделку. Они не злободневны, а у нас от писателя требуют именно злободневного.

С нашей точки зрения, художественное миросозерцание М. Горького, как оно оформилось теперь в его последних вещах, нуждается в серьезных поправках и оговорках. Космос, вселенная и человек с его разумом у Горького слишком разъединены, обособлены и противопоставлены друг другу. Человек и его мысль — часть целого мира. Живущие на земле — «исполнение ее». Мир закономерен, и человек не устанавливает этой закономерности, а лишь открывает ее. Борьба человека со стихийными силами, враждебными ему, опирается на те же природные силы, человек только умело использует их. Он одинок во вселенной и окружен не только врагами в природе, но и друзьями. Нет поэтому основания для принципиального противопоставления человека космосу.

Нашей революции грозит немало опасностей. Смешно и преступно закрывать на них глаза. В нашей новой общественности происходит борьба разумного пролетарского начала с буржуазной и мелкобуржуазной стихийной потенцией. Торжество этой стихии грозит новой окуровщиной, новым чумазым с его «законно-зверячьей» жизнью. Эта стихия просачивается и в «разумное начало» революции, и сюда она вносит элементы разложения, обрастания, обывательщины и чинодральства «со всеми вытекающими отсюда последствиями». Есть и это. Тут — борьба. Тут — кто кого. Но у нас нет пока основания для преждевременного пессимизма. За нами бетон и сталь заводов, крепость и сплоченность синеблузников. Бывают заминки, отливы, ущербные годы, но общая историческая обстановка такова, что о торжестве самодовольно мычащей сытости и тупого довольства не может быть и речи. Политический «воротила» сколько угодно может мечтать о доме, садике и бабе,— мы-то знаем, что без науки и аэроплана новому властелину нельзя и шагу ступить. В истории он без этих нужных вещей — нуль. «Довлеет дневи злоба его». Мысли Алексея Максимовича по этому поводу и вправду «несвоевременны».

Писатель слишком и несправедливо пристрастен к нашему «му-

жику». В нашей деревянной Руси много волчьей злобы, ограниченности, много темноты, невежества и суеверия. Но вот в чем дело. В «Моих университетах» есть прекрасные страницы с изображением работы артели грузчиков на барже. Такие описания встречались у Горького и раньше. Но, насколько помнится, нигде Горьким не описан, не изображен крестьянский труд в поле, в лесу, у себя на дому. В «Университетах» Горький подробно рассказывает о своей страшной жизни с Ромасем в одном большом приволжском селе. В рассказе нет ни одной картины трудовой крестьянской жизни. А ведь крестьянин не только собственник, но и человек угнетенного труда. Одну душу, жадную, собственническую, дикую, Горький видит превосходно, а к другой глух. И у него искажаются иногда революционные перспективы и звучит скептицизм.

Коллизия между «народной стихией» и «разумным началом» — интеллигенцией — в процессе исторического развития разрешается тем, что «народная стихия» сама, правда, с величайшим трудом, выдвигает свое «разумное начало». Горький был и остается одним из провозвестников этого начала. Не один он проходил путь приобщения к культуре «кухаркина сына». Да и старое «разумное начало» во многом уже изменило за эти годы свое отношение к «народной стихии».

Эти и подобные замечания и оговорки к современному Горькому необходимо сделать. У Горького есть «несвоевременные мысли», но «по кровям», по всему своему художественному облику он наш художник. Недаром так зло и постоянно его ненавидят: Гиппиус, Мережковский, теперешний Бунин и весь белый лагерь. Горький демократичен с ног до головы.

Горький вошел в революционную общественность и в русскую литературу как буревестник русской революции. Его революционная романтика отразила нарастание революционной стихии, его «Враги», «Мать», «Исповедь» связаны с русским пролетариатом. Но, помимо этого, перед нами зрелый и оригинальный мастер слова. Он открыл и показал нам в народной гуще новый русский тип озорника, чудака, человека, тоскующего по необыкновенному, искателю и испытателю. Об этом беспокойном, неугомонном начале в русском человеке он сумел рассказать по-своему. Славную галерею русских национальных типов он пополнил новыми, свежими образцами. Прекрасные силы этих озорников расходовались напропалую, зря, нелепо и неразумно, но наличие их свидетельствует о больших творческих дарах «народной стихии». В послесловии к семнадцатому тому, где в заметках и рассказах почти сплошь изображены эти неугомонные чудаки и странные люди, Горький поясняет:

«Я вижу русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным; даже дураки в России глупы оригинально, на свой лад, а лентяи — положительно гениальны. Я уверен, что по затейливости, по неожиданности изворотов... русский народ самый благородный материал для художника».

Горький остается нашим лучшим писателем, ибо вместе с нами он верит в «связующее значение труда» и в то, что русский народ, освободившись от пут, «будет жить сказочной героической жизнью».

ВСТРЕЧИ И БЕСЕДЫ С МАКСИМОМ ГОРЬКИМ

I

Впервые я встретился с Горьким в начале 1906 года. Я жил тогда в Гельсингфорсе нелегально и работал в военной большевистской организации, подготовившей вооруженное восстание гарнизона Свеаборгской крепости. Организация состояла из солдат-артиллеристов и из молодых, порой юных агитаторов и пропагандистов. Входили в организацию и некоторые офицеры. Из них Емельянов и Коханский впоследствии руководили восстанием и по подавлении его были расстреляны царским правительством. Значительную помощь оказывали нам финские социал-демократы, их левое крыло и в особенности рабочая Красная Гвардия, возглавляемая капитаном Куком. От финских социал-демократов и красногвардейцев мы, русские подпольные работники, и узнали об ожидаемом приезде Горького в Гельсингфорс и получили приглашение на вечер, где должен был он выступать.

К прибытию поезда, в котором ехал Горький, вокзал и площадь были густо запружены рабочими и демократической интеллигенцией. Немало виднелось в огромной толпе и серых шинелей, хотя солдатам за участие во встрече угрожали соответствующие кары. Встреча Горького превратилась в крупную демонстрацию против царизма. Горького приветствовали не только как замечательного писателя, но и как борца против самодержавного строя, с падением которого финский народ связывал и свое национальное освобождение. Излишне говорить, с какими чувствами встречали Горького мы, молодые большевики. По силе влияния на нас среди русских писателей не было ему равного. Он заражал нас ненавистью ко всем видам мещанства и житейской пошлости, самоотверженностью и героизмом. Он широко распахивал перед нами новый мир свободолюбивых, насмешливых бродяг, протестантов, озорников, искателей новой правды,— необъятный, живописный низовой мир околиц, предместий, ночлежек, подвалов, приморья, степей. Он пробуждал в нас острое тяготение к этому «низовому» человеку, к его внутренней жизни, запросам, к его творческим силам, придавленным отвратительным гнетом.

Горький приехал в Гельсингфорс вместе со Скитальцем и с М. Ф. Андреевой. Едва вышел он из вагона, как был стиснут возбужденной толпой. С трудом пробрался он со своими спутниками к саням. Падали крупные снежные хлопья. Деревья стояли в серебряном убранстве. Из саней мигом выпрягли лошадь и потащили их весело и дружно с Горьким, Скитальцем и Андреевой по улицам. Порядок охраняла Красная Гвардия. Пение «Варшавянки» и других революционных песен, русских и финских, сменялось приветствиями, возгласами. Бросали вверх шапки. Затрепетало красное знамя. От людских заторов приходилось останавливаться. Вовлекались новые участники, толпы росли. Горький восседал на санях в чрезвычайном смущении, без шапки, пытался что-то говорить, как будто даже шутил, вертел направо и налево головой: ну, мол, и попали мы

в положение,— и все кланялся народу. Едва ли какому русскому писателю выпала на долю при жизни такая встреча.

Вечером, в доме пожарного Общества, в большом, битком набитом зале Горький читал своего «Товарища», Скиталец и Андреева выступали со стихами; речи финнов были немногословны, искренни и горячи. Потом был в гостинице ужин на сто — сто двадцать человек, обильный блюдами, винами, фруктами, тостами и разговорами. Финские рабочие-красногвардейцы сидели вперемешку с русскими революционерами. Капитан Кук говорил, что финнам хочется подобно Раскольникову перед Соней Мармеладовой склонить колена перед великими страданиями русского народа. Капитану Куку отвечали мы, отвечал Горький. Ответ его не был многословен: с самого начала он запнулся, еле вымолвил несколько слов, на глазах его появились слезы, которые он утирал кулаком, после чего он заторопился окончить «речь», стал обходить всех присутствовавших и жать им по очереди руки. Вышло это у него просто и задушевно.

Пели песни. Под аккомпанемент рояля Горький затянул «Дубинушку». Его дружно поддержали и русские и финны. Горький принялся дирижировать вдохновенно и страстно, как-то вдруг сразу весь загоревшись. Он стоял среди нас высокий, выше почти на голову, махал руками, точно собираясь в полет; глаза его, которые мне сперва показались бесцветными и невыразительными, налились жизнью, сиянием; он глядел поверх нас, будто пред ним раскрывалось нечто далекое и завораживающее. Даже сутулость его исчезла. Видимо, он очень легко освобождался от будничных настроений и легко подвергался наплыву сильных чувств. Густые волосы, падающие двумя прядями на лоб, от энергичных потряхиваний головой взметывались, иногда он откидывал прядь быстрым и привычным движением. Лицо его с широким «утиным» носом, не отличавшееся внешней красотой, в тот момент стало прекрасным своей одухотворенностью и взволнованностью. Оно светилось подобно тонкому, благородному сосуду, внутри которого горел ровный свет. От его запева и дирижирования оставалось впечатление силы, избытка, уверенности в себе.

Одет был Горький скромно: однобортная, наглухо застегнутая тужурка, брюки вправлены в высокие сапоги. Бросались в глаза подвижные суховатые руки, и весь он был «подобранный», жилистый, сухощавый, будто неуклюжий и угловатый, но в его резких, размашистых движениях нетрудно было заметить своеобразную и неподдельную грацию, что-то ладное и, во всяком случае, незаурядное. В тот вечер Горький много шутил, смеялся, появлялся среди различных групп, беседовал с нами, русскими подпольными работниками, приглядываясь к нам и по временам будто настораживаясь. Скиталец, подражая протодиакону, октавой произнес анафему русскому самодержавию. Алексея Максимовича усадили в кресло и начали обносить вокруг стола. Он проделывал разные уморительные движения руками и ногами, благословляя нас, открещивался от нас. Шуму, веселого гаму, сутолоки было достаточно. К Горькому все лезли чокаться; он не уклонялся от лишнего бокала. Таких лишних бокалов насчитывалось уже немало, многие находились в изрядном подпитии,— Горь-

кий же был только непринужденно весел, общителен и по-своему обаятелен. Да, в ту ночь многие из нас почувствовали всю силу его обаяния. Часто при встречах со знаменитыми людьми мы боимся — и не без причин — испытать некоторое разочарование и, действительно, испытываем его. Горький, наоборот, от личного с ним знакомства выигрывал. Даже Емельянов и Коханский, всегда молчаливые, замкнутые, всегда державшиеся вдвоем и отдельно от других, на этот раз повеселели и сделались более общительными. Мы же, молодежь, гордились Горьким. Известный всему миру писатель был с нами, с революцией,— он вселял уверенность в дело, в победу. Чего же нам сомневаться и опасаться! Он покорял нас еще и напряженным вниманием к людям, которое чувствовалось при общении с ним.

Под конец мы, русские, уединились в особую комнату и, по обыкновению, затеяли спор. Спорили о русской литературе. Скиталец доказывал, что русский народ лишен глубокой поэтической настроенности, он — деловит, прозаичен.

— Поглядите,— говорил он,— на настоящих русаков, на костромичей, на ярославцев — народец бойкий, торговый, дошлый, трезвый, прижимистый. Русская же литература сильна примесью татарской, вообще восточной крови [. . .]

Разошлись утром, часам к восьми. Горький приглашал к себе. Мы навестили его дня два спустя, но вышло это не вовремя: Горький слег в постель, у него открылось кровохарканье.

Поправившись, он уехал с Андреевой в Америку, где тупоголовое мещанство встретило его травлей: «Помилуйте, он осмелился приехать с некоей артисткой, не будучи с ней в официальном браке».

Красногвардейцы сообщали нам, что гостиница, где останавливался Горький, усиленно осаждалась во дни его пребывания русскими сыщиками и переодетыми жандармами, так что Красной Гвардии пришлось выставить свои пикеты, охранявшие Горького до самого его отъезда.

Очень хотелось нашим солдатам-артиллеристам побеседовать с Горьким на конспиративной квартире; мы добивались этой встречи, но болезнь Алексея Максимовича помешала свиданию, да и филеры от него не отступались.

II

В подполье, в тюрьмах, в ссылках мы внимательно следили за Горьким. Его повести, рассказы, очерки прочитывались нами в журналах и сборниках в первую очередь. Мы от всего сердца негодовали, когда буржуазные критики гнусавили о «конце Горького», который якобы наступил именно потому, что Горький сошелся с социал-демократами — большевиками. Знали, что он помогал партии организовать съезд в Лондоне, что на острове Капри у него школа для рабочих-пропагандистов и агитаторов, что он дружен с Лениным. Опасались за его богостроительские настроения, они поддержива-

лись в нем А. В. Луначарским, Богдановым и Базаровым. С радостью нами принята была весть, что он помогает легальному большевистскому журналу «Просвещение» и редактирует в нем литературно-художественный отдел. Именно в связи с этим известием я, находясь в ссылке, в г. Кеми, написал в 1914 г. два небольших рассказа из революционной жизни и послал их Горькому для отзыва через редакцию помянутого журнала. Горький не замедлил ответить в благоприятном смысле, пообещав поместить рассказы в ближайших номерах «Просвещения», поощрял писать и в дальнейшем. Но тут произошла война, «Просвещение» было закрыто, связь с Горьким я утерял, — что сталось с рассказами, выяснить тогда не удалось. На вынужденном досуге я продолжал писать рассказы и складывать их в стол. Это было не очень весело, но отзыв Горького меня ободрял.

Письмо Алексея Максимовича я тщательно хранил и даже при случае хвастал им в обществе ссыльных приятелей. Однажды на квартиру ко мне заявился околоточный полицейский надзиратель с двумя краснорожими стражниками — верзилами для производства обыска. Обыски околоток производил по очереди у всех политических ссыльных: он ходил по улицам и домам подобно церковному причту, соблюдая порядок, так что мы заранее знали, когда он к кому придет. Обыски надзиратель производил лениво и небрежно, лишь бы отделаться, прикрикивая на дюжих стражников, чтобы они не раскидывали по полу белья, не портили вещей, не били посуды. У меня полицейский чин ограничился тем, что перебрал на полке книги и в ящике рукописи и письма. Среди них попалось ему и письмо Горького. Околоток долго читал и перечитывал его, как бы не доверяя своим глазам. От смущения и волнения он даже вспотел и несколько раз крякнул. Был служитель полиции в летах, полнотел, в движениях и повадках медлителен, соображал не спеша, туго,— лицо его казалось затканным паутиной провинциальных докук. Ознакомившись с письмом, он снял очки в серебряной оправе, снова надел их, глядел на меня долго и пристально, наконец, хрипло спросил:

— Это от писателя Горького?

— Это от писателя Горького,— не замедлил подтвердить я в тревоге, не отберет ли он у меня письмо.

— От самого господина Горького?

— От самого господина Горького.

Ражие стражники, стоявшие по бокам, подтянулись и строго поглядели на меня, выражая всем своим видом, что они в любой момент готовы обнаружить надлежащее служебное усердие и неукоснительно истребить крамолу.

— Вы переписываетесь с писателем Горьким?

Я подтвердил очевидный факт. Околоток вновь перечитал письмо, долго вертел в руках серый и хрусткий конверт. За окном шумела река Кемь в порогах; остров св. Ильи напоминал о Беклине, дальше море сливалось неприметно с небом.

— Очень хороший почерк,— похвалил полицейский надзиратель Горького.— Ясно пишут. А то есть которые — их даже и не разберешь. Буквы у них, извините за выражение, будто с перепою.

Стражники пошевелили усищами, переглянулись и отчего-то протяжно вздохнули.

— Очень аккуратно пишут,— продолжал нахваливать Горького околоток.— Одно слово: каллиграфия.— Тут он к моей несказанной радости бережно сложил письмо, вложил его в конверт и подал его мне. Пальцы у надзирателя были толстые, красные, похожие на морковь. Громыхая шашкой, он неуклюже поднялся: обыск, мол, окончен, ничего предосудительного не обнаружено. Уходя, он приложил руку к козырьку, весьма даже почтительно; обычно ссыльным он никогда не козырял первый. Видимо, на этот раз выражение почтения относилось не столько ко мне, сколько к Горькому.

Первое письмо Горького ко мне сохранить все же не удалось: оно было конфисковано в Екатеринославе в 1916 году при обыске приставом. Обыск был тщательный и походил на погром.

— Ага! — пробубнил пристав с сивой бородой и в жестких подусниках, после того, как выудил мясистой лапищей из стола письмо Горького.— Переписываетесь с одним из главных революционных верховодов...— Обернувшись всем корпусом к околотку, приказал: — Приобщите к протоколу... Писатели! Бунты только производите. И в какое время... Враг вторгнулся в отечество, а вы... Все ясно... Дописались...

Он, однако, не арестовал меня, но я предпочел, спустя несколько дней, скрыться из города, так как филеры не давали мне покоя.

Об участи своих рассказов, посланных из ссылки Горькому, я узнал кое-что впоследствии. В 1931 году один из знакомых критиков сообщил мне, что, работая по истории русской революционной журналистики, он наткнулся в профессиональном журнальчике «Наш путь» на мой рассказ. Это был один из тех двух рассказов, которые я в свое время послал Алексею Максимовичу. Очевидно, при ликвидации «Просвещения» Горький передал рассказ товарищам с тем, чтобы они куда-нибудь его пристроили. Я подивился внимательному и бережному отношению Алексея Максимовича к редакционным рукописям, проявленному им во дни величайшей военной сумятицы, всяких репрессий и передряг.

III

...В начале 1921 года, еще находясь в Иваново-Вознесенске, я решил испробовать свои силы на «толстом» литературно-художественном журнале. Закончилась победоносно гражданская война и явилась возможность больше, чем прежде, уделять внимания искусству. Художественная проза почти отсутствовала, да и поэзия не могла похвалиться успехами. Отвлеченный схематизм «Кузницы» явно не удовлетворял. Нужно было собрать старых и молодых художников слова, готовых работать на пользу Советской власти, и создать для этого соответствующую литературную среду. Все эти мысли я изложил Владимиру Ильичу, который нашел их вполне своевременными.

Я перебрался из Иванова, где редактировал «Рабочий край»,

в Москву и принялся за организацию ежемесячного журнала. Дело было нелегкое. И в Государственном издательстве, и в кругах многих ответственных товарищей находили, что ввиду отсутствия бумаги, ввиду типографских неурядиц нельзя рассчитывать пока на периодический выход журнала. К тому же: каких писателей можно привлечь? Старые писатели в огромном большинстве Советскую власть «не приемлют», а своих пока что не густо. Такие и подобные мнения высказывались неоднократно. Я не соглашался с ними и продолжал искать поддержки у Владимира Ильича и у Надежды Константиновны, руководившей Главполитпросветом. Они-то и подали мне совет сблизиться с Горьким и привлечь его к редакционной работе.

Владимир Ильич сам предложил устроить у него предварительно узкое редакционное совещание, которое вскоре и состоялось. Было это в феврале месяце. На совещании присутствовали: Владимир Ильич, Надежда Константиновна, Горький и я. Владимир Ильич только что закончил длительное заседание в Совнаркоме, торопливо пил вечерний чай; помимо нашего совещания ему предстояло провести еще Совет Труда и Обороны. Несмотря на проведенный трудовой день, Владимир Ильич не выглядел уставшим, оживленно поддерживал разговор, расспрашивал, щурился и посмеивался. Горький косил острым плечом и не сводил глаз с Владимира Ильича, вбирая в себя его движения и всю его крепкую и сильную фигуру. Владимир Ильич был очень внимателен к Горькому, справлялся о здоровье, о том, над чем он работает, и когда Горький заметил, что работать, как ему хочется, не удается и что мешают разные бытовые докуки, Владимир Ильич покачал головой и стал уговаривать Горького от докук поскорей избавиться и писать, писать; тут он сделал энергичное движение рукой над столом, поясняющее слова. Между прочим, Горький привез с собой в подарок Владимиру Ильичу пачку книг, изданных им, Горьким, совместно с Гржебиным в Берлине. Книги вышли на русском языке и при материальном содействии Советской власти. Владимир Ильич бегло перелистал книги. Мне бросилась в глаза его манера перебирать книги. Запомнилось невольно и как он брал книгу, и как заглядывал в нее, и как быстрым движением отбрасывал ее в сторонку.

Все это было непринужденно, энергично, легко. Чувствовалась и любовь к книге, и уменье составить о ней представление, пробежав оглавление, несколько строк, взглянув на рисунки, чертежи,— и прочная привычка в обращении с печатным словом. Владимир Ильич одобрительно отозвался о работе по паровозостроительному делу, перелистал сборник древних индийских сказок. Книга была превосходно издана. Горький стоял около Владимира Ильича, угловатый, высокий, со впалой грудью, с землистым лицом, между тем как Владимир Ильич, сидя в кресле, походил на круглый сгусток живой и подвижной силы. В тот момент Горький показался мне похожим на ученика перед учителем, не строгим, но авторитетным и подчинявшим себе всей своей творческой личностью. Сощурившись и показывая на книгу сказок, Владимир Ильич сказал, скрадывая букву «р» или, вернее, как-то по-своему выговаривая ее:

— По-моему, это — преждевременно.

Горький ответил, подавшись к Ленину и сильно напирая на «о»:

— Это очень хорошие сказки.

Владимир Ильич:

— На них тратятся наши советские деньги.

Горький:

— Книга обошлась нам недорого.

Владимир Ильич:

— На это идет наша золотая валюта. У нас ее мало. А стране угрожает голод.

Горький подергал себя за ус, ничего не ответил, скосил еще сильнее плечо, опираясь на книгу, поставленную ребром на стол.

Две правды: один словно говорил: не о хлебе едином жив будет человек; другой же, Ленин, отвечал: но если в хлебе нехватка...

Я часто впоследствии вспоминал этот знаменательный краткий разговор, и правда Ленина всегда казалась мне глубже правды искусства и более отвечающей интересам трудящихся.

О «Красной нови» было решено, что ответственным редактором журнала буду я, журнал будет издаваться Главполитпросветом, а печататься в Государственном издательстве. Горький дал согласие редактировать художественный отдел.

Спустя несколько дней я зашел к Алексею Максимовичу в Машков переулок переговорить более обстоятельно о журнале. Встретил он меня на этот раз не слишком приветливо. Я и потом не однажды замечал, что Горький бывал неровен с людьми. Нередко такие неровности, возможно, зависели от болезненных состояний Горького: ведь он страдал застарелым туберкулезом и дышал лишь одним легким. В данное же свидание повод к нелюбезному и ворчливому обращению подал я, обнаружив большую горячность в делах редакционных, но без достаточной в них осведомленности. Горький это заметил, стал барабанить пальцами по столу, глядеть куда-то в сторону и отвечать отрывисто и неприязненно. Я ушел от него огорченный и больше недели не показывался к нему, хотя обстоятельства требовали свидания.

В последующий раз Алексей Максимович встретил меня необыкновенно приветливо. Потирая руки и улыбаясь в густые усы, он подробно расспрашивал, как подвигается редакционная работа. Речь зашла о привлечении в журнал прозаиков и поэтов.

— Поэтов поищите сами,— вымолвил Горький,— а прозаики молодые есть в Петрограде. Там образовалось содружество писателей «Серапионовы братья». Человечки они, безусловно, одаренные. Есть, например, среди них Всеволод Иванов. Сибиряк, голова большая, круглая, скуластый, глазки маленькие, азиатские, волосы густейшие, стоят эдакой копной, прямо идолище. Этот Всеволод Иванов уже много побродил по свету, многое видел и испытал. Талантлив, бестия, хотя и сыроват еще. Непременно сойдитесь с ним поближе. Кстати: я скоро побываю в Петрограде, постараюсь кое-что получить

для журнала от «Серапионовых братьев»... Разыщите также Бориса Пильняка, тоже талантлив, но бывает и непутев.

Я заметил Горькому, что Пильняка знаю по сборнику рассказов «Былье» и по некоторым другим его рассказам; о нем писал в «Рабочем крае».

— Обязательно его привлеките. Живет в Коломне... Хорошо чувствует уездное... Следует также найти Подъячева и Ивана Вольнова. Знают деревню и пишут о ней без прикрас.

Я ушел от Горького, нагруженный советами и пожеланиями. С тех пор у нас установились простые и дружеские отношения.

Вскоре Алексей Максимович уехал в Петроград и прислал повесть Всеволода Иванова «Партизаны», а также еще несколько рукописей, драму Лунца, рассказы Николая Никитина и Михаила Зощенко. «Партизаны» были написаны от руки на серой и разлинованной поперек бумаге с изобильными стилистическими и орфографическими ошибками. Это была первая вещь, в которой не отвлеченно, а вполне наглядно, живо и талантливо, со знанием изображалась сибирская партизанская вольница. Горький пометил на рукописи, чтобы я ее выправил. Я немало поработал над ней. Настоящее огорчение доставила мне драма Лунца «Вне закона» с явным анархическим настроением и с индивидуалистическим духом. Когда Горький приехал из Петрограда, я долго не решался сказать ему, что драму печатать — особенно в первых номерах журнала — нельзя, но в конце концов мне пришлось ему это сказать. Горький нахмурился, забарабанил пальцами по столу.

— Как хотите... Как хотите... Мое дело — сторона...

Он замолчал и глядел мне в переносицу. Но у меня в запасе был «ход». Я сообщил Горькому, что мне удалось получить от Ленина пространную статью «О продналоге» и что я располагаю статьями Н. К. Крупской, М. Покровского и некоторых известных ученых. Горький сразу повеселел, особенно, когда узнал о статье Владимира Ильича.

— На драме Лунца,— сказал он мне в заключение,— не настаиваю, человек он совсем молоденький, но чертовски талантлив.

...Хлопот с журналом было не обобраться. Государственное издательство не располагало бумагой; типографии работали с большими перебоями. Книги находились в производстве по два года. В стране свирепствовали тиф и голод. Гонорар за авторский лист Главполитпросвет установил нищенский, шестьдесят тысяч рублей, т. е. приблизительно 2 руб. 60 коп. Чтобы привлечь сотрудников, надо было добывать пайки, платить за рукописи натурой. За получением этой натуры я обратился в Президиум ВЦИК и выхлопотал на имя Горького записку в хозяйственный отдел, где мне должны были выдать масла, сахару, мяса, консервы. В Хозотделе ВЦИК некий товарищ латыш, фамилию его я забыл, ознакомившись с запиской, весьма неодобрительно покачал головой.

— Почему так много выдается одному человеку? Пуд масла, пуд сахару, три пуда мяса. Еще мед. На что Горькому столько продуктов? Мы Ленину столько не выдаем.

Желая скорее закончить разговор, я ответил:

— Горький болен.

— Если он болен,— рассудительно ответил латыш,— то у нас есть на то особая больничная норма. Согласно этой норме мы и выдадим Максиму Горькому продукты.— И он потянулся к листку, на котором были напечатаны больничные нормы. В результате он отказался выдать мне продукты. Пришлось вновь обращаться в Президиум ВЦИК, откуда долго уламывали строптивого и неукоснительного хозяйственника. Выдавая мне затем положенное, товарищ латыш все же меня урезал кое в чем по своему усмотрению. Мешки с продуктами пришлось на плечах перетаскивать за кремлевские ворота и оставлять под присмотр часовых. С трудом нашел я извозчика и перевез добычу к себе в номер, в 1-й Дом Советов. Но тут на беду наступила неожиданная оттепель, продукты за окнами и на подоконниках стали распускаться, все потекло. На паркетном полу от мяса образовалась розовая лужа. С тупым ужасом глядел я на нее и поспешил к Алексею Максимовичу поделиться огорчениями. Вечером мы старательно распределяли продукты среди ученых и других сотрудников журнала: 4 фунта сахару, 1 фунт меду, 5 фунтов мяса, 2 фунта масла и т. д., так, примерно, приходилось на человека. Алексей Максимович был обойден в этом распределении, хотя жил он тогда отнюдь не богато, за стол же у него всегда садилось всякого народу довольно много.

Случилось, я проходил по Александровскому парку. Погожий летний день голубел и сиял, несмотря на городскую пыль и копоть. Кремль высился как древняя овеществленная сага. Готика, Византия, Азия, Европа, Русь были причудливо вплетены в каменную корону. Как в давно минувшие времена чудесные башни стояли верными дозорными, но теперь они сторожили краснознаменную отчизну. Под липой, источавшей упоительный, кисловатый запах, сидел Горький, ссутулившись, он курил папиросу и оглядывал прохожих. Он был в мягкой, широкополой шляпе [...] Откинувшись к спинке скамьи, он внимательно оглядывал прохожих.

Я подошел и спросил, почему он забрел в парк.

— Ходил обедать в кремлевскую столовую, сюда заглянул отдохнуть... Сдает старик, сдает... Одышка и вообще... Всякие напасти. Доктора говорят, надо бросить курить. А мне все кажется: брошу курить, и тогда сразу помру; помирать же мне пока не охота.

Он вдруг повеселел, улыбнулся, обнял меня слегка за плечо

— Эх вы — человечина! Вы знаете... того...— Он не докончил. Чем-то хорошим и теплым повеяло от всей его фигуры...— Да, так вот...

Был в этих словах большой и значительный смысл, заражающий доверием и расположением и к летнему дню, и к кремлевским стенам, и к липам, и к мелькавшим по дорожкам курсантам, и к этому высокому, угловатому и громоздкому с виду человеку.

— Да, те же доктора, например, говорят еще, что мне весьма даже своевременно прогуляться за границу, посидеть в Италии.

Не вредно будто бы для здоровья. Опять же и писать надо. А здесь все никак не удается сесть как следует быть за работу. Скоро уеду... Как смотрит на это дело тов[арищ] Ленин? Одобряет и обещает содействие.

Я проводил Алексея Максимовича до Машкова переулка. Шел он, скосив плечо и подаваясь вперед, надвинув шляпу на лоб, он избегал встречаться взглядами с прохожими. Мне показалось, что ему делалось неприятно всякий раз, когда его узнавали и глазели на него.

В недолгом времени, осенью, Алексей Максимович, действительно, уехал за границу.

IV

Горький продолжал числиться редактором литературно-художественного отдела «Красной нови», фамилия его печаталась в объявлениях, но на самом деле с осени 1921 года журнал выходил без его поддержки. Уезжая, он настаивал на расширении естественнонаучного отдела. Это вполне совпадало и с моими намерениями. Памятуя и другие советы Горького, я побывал в Петрограде, где в первую очередь разыскал «Серапионовых братьев». Всеволода Иванова я нашел в пустой и холодной квартире. Вместе с писателем Сергеем Семеновым, одетым в долгополую красноармейскую шинель, Всеволод Иванов в шапке, в пальто, грелся около «буржуйки», подбрасывая в нее яростно шипевшие дрова. На лестнице стекла в окнах местами были выбиты, и невские пронзительные ветра невозбранно гудели, нанося на подоконники сугробы.

Всеволод Иванов отвечал односложно и неохотно, но все же я от него получил тогда «Бронепоезд № 14-69», а от Сергея Семенова повесть «Голод» и рассказ «Тиф». Квартира Николая Никитина и в особенности мрачнейшая лестница напоминали нечто гофманское. Встретил меня Никитин еще более сдержанно, чем Иванов. Так же прохладно приняли меня Михаил Зощенко, Лунц и Константин Федин. Но рассказы и от них я тоже получил.

Разыскал я в провинции и Подъячева, и Ивана Вольнова. Вольнов бедствовал и голодал. К тому же у него были недоразумения с Губчека, и пришлось за него хлопотать в Москве. Подъячев тоже пробивался кое-как и являлся на селе тогда едва ли не единственным коммунистом. Хворал, надсаживался от ужасного кашля и жаловался: нет тихого угла, где можно было бы поработать над рассказом или повестью.

Зимним вечером заявились ко мне в 1-й Дом Советов Борис Пильняк и Александр Яковлев. Пильняк щеголял в огромной бурке до пят и в папахе. Положив на стол рукописи «Голый год» и «Пестрые рассказы», он без обиняков заговорил о гонораре, сославшись на голодные времена. Глядел он на меня исподлобья и недоверчиво, говорил громко и хрипло. Александр Яковлев был скромен и тих.

Разыскал я и Михаила Пришвина.

Одними из самых ранних сотрудников журнала сделались поэты и прозаики «Кузницы», а также Артем Веселый, помесь гимназиста и матроса — «братишка». Но все это к слову.

Несколько раз пытался я вступить в переписку с Алексеем Максимычем, но дело не налаживалось. Доходили известия, что он находился в сумеречных, очень нервных настроениях.

Новому сближению моему с Горьким оказали невольное содействие напостовцы. Нападая с яростью на меня, они отнюдь не забывали и про Горького. В журнале «На литературном посту» Сосновский поместил статью о соколе, который стал ужом; не поскупились напостовцы и в других нападках на Алексея Максимыча. По силе своего разумения я защищал его как революционного, советского художника. Вести об этой моей защите, понятно, дошли до Горького. К тому же он положительно оценивал «Красную новь», и хотя одно время, рассердившись на выпады против него в советской прессе, он требовал даже снятия его фамилии из числа сотрудников, но это было совершенно случайным настроением. Как бы то ни было с начала 1924 года у меня с Алексеем Максимовичем возникла постоянная переписка, причем моя главная задача состояла в том, чтобы он сделался деятельным сотрудником журнала. В этом я вполне преуспел. Алексей Максимович с готовностью присылал мне свои повести, рассказы, очерки, поддерживал в борьбе с напостовцами, как об этом свидетельствуют его письма ко мне. Удивляла меня аккуратность и своевременность его ответов, а также их обстоятельность. Его рукописи тоже поражали меня. Какой контраст являли они собой, когда в редакции их приходилось сравнивать с рукописями молодых авторов! Сплошь и рядом эти рукописи молодых носили на себе следы поспешности, неряшливости. Знаки препинания расставлялись кое-как, орфографические и синтаксические ошибки встречались то и дело, описки машинисток часто совсем не выправлялись, порой не хватало вдруг несколько страниц, либо эти страницы были перемешаны. Кляксы, помарки, поправки к поправкам, которые трудно разобрать. Не говорю уже о недоработанности содержания, об утомительных длиннотах, о ненужных отступлениях, о развязной болтливости, о пустопорожних рассуждениях и т. д. Ничего этого и в помине не было у Алексея Максимыча. Его произведения всегда были тщательно отредактированы, рукописи опрятны; лишь кое-где в текст вставлено четко написанное от руки слово, еще реже — краткое предложение. Говорили о крайней щепетильности Горького к поправкам со стороны редакции. Вероятно, он ревниво отстаивал то, над чем упорно и кропотливо работал. Я лично, однако, излишней щепетильности в Алексее Максимыче не обнаружил. Наоборот, он нередко, что видно, между прочим, и из переписки, давал мне право располагать рукописью по моему усмотрению. Своевольничать я себе, правда, никогда не позволял, и дело обычно сводилось к тому, что я только распределял его рукописи по редакциям. Так, например, был распределен «Клим Самгин». Частью он печатался в «Красной нови», частью в «Новом мире», в «Правде», в «Известиях», в «Звезде»,

в «Прожекторе» и т. д. Кажется, этой моей работой Алексей Максимыч был доволен.

Лучший материал у Алексея Максимовича я, понятно, отбирал для «Красной нови». В журнале за те годы были напечатаны «Мои университеты», «Дело Артамоновых», «Клим Самгин», многочисленные повести, рассказы, очерки. Горький, одно время несколько оторвавшийся от наших советских литературных дел, принимал в них все больше и больше участия, и едва ли я скажу лишнее, если отмечу, что в этом кое-какую роль сыграла и «Красная новь», а также артель писателей «Круг». Со своей стороны Алексей Максимович не скупился на дружеские советы, указания. Письма его всегда внимательно прочитывались в редакции; нередко я знакомил с ними сотрудников журнала, и очень часто мы поступали именно так, как предлагал Горький. Между редакцией и им укрепились простые и искренние отношения, и редакция и Алексей Максимович делились своими радостями и неудачами, своими предположениями и намерениями. Горький нашел в этих отношениях верный тон; его письма для редакции всегда были желанны и поучительны.

V

Горький уже тяготился Сорренто и итальянскими фашистами, все чаще и чаще приезжал он в Москву. Во время этих приездов я приходил к нему не только по издательским и редакционным делам, но и просто для бесед. С утра до часу дня Алексей Максимыч работал у себя в кабинете и посетителей не принимал; прием начинался с завтрака. К завтраку я, обычно, и приходил к нему, предварительно позвонив по телефону. Случалось, я засиживался у него до самого вечера, и всегда уходил под грузом впечатлений и от него самого и от его рассказов.

Повторяю, Горький умел иногда встречать и провожать людей довольно неприветливо, но он умел и очаровывать их, покорять и пробуждать к себе горячие и искренние чувства. Делал он это легко и с какой-то только ему свойственной грацией, тем более обаятельной, что с внешней стороны она выражалась в угловатых, неуклюжих жестах и движениях, в словах отрывистых и даже грубовато звучащих. Возможно, при своей богатейшей и разносторонней одаренности, Горький обладал также и артистичностью, но главное, чем он покорял, заключалось в его глубоком и неподдельном интересе к человеку, в его жадных восприятиях всего человеческого. Он как бы обволакивал этой своей настроенностью собеседника.— Ну-ка, каков ты есть человек? — будто говорил он ему.— Чем ты отличаешься от другого, во что веришь, что способен внести в жизнь? — Он не расспрашивал, не выпытывал, наоборот, он любил и сам поговорить, но собеседник все время чувствовал, что Горького занимает человек, его судьбы, что в каждом он старался отыскать своеобразное, и это невольно располагало.

Рассказчик Алексей Максимыч был редкий и увлекательный. Его слушали без устали, и я не знаю, в чем сильней проявлялся его талант, в печатных ли его произведениях, или в его устных рассказах и беседах. Рассказывал он без внешних эффектов, без наигранности, глуховатым голосом, сильно окая, с перерывами и выразительными, умными паузами, с угрюмой ухмылкой и смешком, иногда с видом как будто простоватым и наивным, но, однако, «себе на уме»,— рассказывал, внимательно поглядывая сбоку на слушателя, приобщая его к себе взглядом и держа руки на столе. Его руки... Они у него были подвижные, благородные, тонкой работы, «аристократические». Откуда они такие у плебея по происхождению, у этого мастера малярного цеха?

Как много видел и знал этот чудесный маляр! Какую прошел он необычайную, огромную, блистательную жизнь, богатую встречами, событиями, знакомствами с разнообразнейшими людьми! Удача в высочайшей мере сопутствовала ему! Кому, в самом деле, так удалась жизнь, как удалась она ему? Он был счастливейший и одареннейший. Но, в конце концов, он был таким потому, что жадно следил за человеком. Отсюда и его дар рассказчика и исключительного собеседника.

Поразительна была его память. Иногда он даже несколько кокетничал и щеголял ею, не назойливо, впрочем. Он превосходно помнил даты мелких происшествий, случившихся сорок — пятьдесят лет тому назад, помнил лица, манеру говорить, названия улиц, номера домов, кто что сказал. Он поправлял собеседника, удивляя его своей точностью. Недаром он являлся одним из лучших портретистов в нашей отечественной литературе. В этом большую помощь оказывала ему память. И он вполне владел ею. Хочу этим сказать, что он господствовал над своей памятью, распоряжался ею по своей воле и разумению, а это бывает далеко не всегда у людей, богатых памятью. Иногда память владеет такими людьми, и тогда непроизвольное мышление у них развивается в ущерб произвольному. Он любил рассказывать, любил, чтобы его послушали. Человек, о котором он рассказывал, поражал своим своеволием, непокорностью, несуразностями, дерзким озорством, неожиданностями, противоречиями, неугомонностью, своими поисками. Лучшие рассказы я слышал от Горького о нижегородских купцах. Рассказывая, Горький оживлялся, делался даже речистым, лицо начинало у него светиться, в глазах появлялся блеск, его руки находились в непрестанных движениях.

Особенно ярко запомнился мне рассказ о Гордее Чернове, мильонщике, владельце многих волжских пароходов, буйном сумасброде. Однажды, рассказывал Горький, губернатор устроил благотворительный вечер. Гордею Чернову был послан билет, но место оказалось не в первом, а в пятом или шестом ряду. Гордей Чернов просидел первое отделение, затем покинул театр. Окончился вечер. Была глубокая осень, дождь, грязь, мрак. Стали расходиться, и тут обнаружилось, что у подъезда нет ни одного извозчика. Куда подевались извозчики? На подъезд вышел сам губернатор, вызвав пристава и околотка.

— Почему нет ни одного извозчика? — Гордей Чернов, Ваше превосходительство, всех нанял. Извольте сами поглядеть, как он катается.— В самом деле: построив всех извозчиков, Гордей Чернов в цилиндре, в лайковых перчатках совершал путешествие вокруг театра.

Этот дебошир, самодур, развратник однажды исчез неведомо куда, побросав дела и не сделав никаких распоряжений. Тщетно искали Чернова повсюду, давали объявления в газетах, поставили на ноги охранку и сыскное отделение. Пропал человек. Когда прошли все сроки, наследники поделили имущество, многое было спущено. Между тем, как-то собралась очередная Нижегородская ярмарка. Именитое купечество съехалось на вокзал встречать сиятельных и сановных столичных особ, решивших осчастливить своим присутствием ярмарку. Подошел поезд, купечество выстроилось, животы вперед, бороды лопатой, у самых «почтенных» на руках — хлеб с солью. Как следует быть. И вот вместе с сиятельными особами сходит с поезда монах в клобуке, с посохом. Вгляделись в монаха: да ведь это — Гордей Чернов! — Гордей! Ты ли это? — Монах в ответ степенно подъемлет руку, унизанную черными четками и истово творит крестное знамение, благословляет. Благословив же, говорит: — Ну, теперь ведите меня — хочу посмотреть нашу ярмарку.— Что же случилось с Гордеем? А случилось, что он скрылся в одном из самых глухих скитов, прошел пбслух, принял монашество... Купечество водило монаха по ярмарке и только диву давалось; монах же во все вникал, обо всем со знанием дела расспрашивал. Оглядев ярмарку, сказал: — Охота мне, почтенные, старину вспомнить. Сами знаете, как это делается.— Знаем,— ответили, ухмыляясь, купчины. И вот подкупленная полиция оцепила целый квартал, где купеческими воротилами был снят дом терпимости; в доме занавесили окна, закрыли ставни, и в течение нескольких суток ни туда, ни оттуда никого не пропускали. Пированье шло, ликованье, звон разбиваемого стекла, рев, визг. Содом и Гоморра. Помянул Гордей Чернов старину по-настоящему.

Когда же «поминки» окончились, Чернов скрылся навсегда из города. Говорили, будто умер он на Афоне, где жил строжайше.

Рассказывал Алексей Максимович о братьях Рукавишниковых; один из них был известный поэт,— рассказывал о заволжских старообрядцах, об их чудачествах, о богатствах их, о разгулах. Привлекала Алексея Максимовича к ним их дикая, необузданная сила, размах, нечто хмельное, избыточное. Поставить бы их в иные условия, направить бы силу на пользу не мошне, а стране!.. Недаром Горький ненавидел интеллигентных хлюпиков, размагниченных нытиков, распускавших павлиньи хвосты, но не способных к сильным чувствам и к непосредственным поступкам. Горький преклонялся перед разумом, пред наукой, но являлся истинным врагом гамлетовщинки, мелкой и нудной резиньяции. Слушая эти рассказы, я заметил однажды, что обо всем этом надо ему написать.— Пожалуй, это будет уже неинтересно для нового читателя,— ответил Горький и крепко задумался.

Рассказывая, он так увлекался, что забывал о времени. Родные и близкие входили и тревожно поглядывали на Алексея Максимыча: не переутомился ли он? Пора было уходить, а уходить не хотелось. Рассказчик переходил на шутки, на литературные воспоминания о Леониде Андрееве, талант которого он очень высоко ценил,— о писателях-восьмидесятниках, о Блоке, об Уэллсе, о пролетарских писателях. Какой диапазон! Порою беседа прерывалась глубоким изнурительным кашлем Алексея Максимыча, от которого он не скоро оправлялся. И тогда делалось заметным, что складок и морщин на шее и на лице у него все прибавляется. Но поглядишь на волосы,— нет седых волос, стоят они торчком, упрямо и еще не потеряли своего блеска[. . .]

Рассказывал Алексей Максимыч и о своих литературных работах и не щадил себя. И это было вполне искренно. Он говорил:

— Вот не удаются мне драмы, никак не удаются. Я, может быть, сто драм написал и ни одной настоящей.

— Это неверно, Алексей Максимыч. Например, «На дне» — большая и мастерская вещь.

— «На дне» — не драма, а отдельные сцены... Сколько бумаги перемарал, а толку никакого.

— Зачем же пишете, если так думаете о своих пьесах?

Горький ответил не сразу.

— Охота, знаете, написать большую драму,— большая охота.

Это было сказано со сдержанной страстью, и как будто Горький стеснялся своего признания. Он неловко повел острым плечом, угрюмо улыбнулся в густые усы.

Он говорил мне:

— Наше писательское ремесло такое, что вот мне седьмой десяток идет, а я все учусь и переучиваюсь писать, и все не могу достигнуть настоящего мастерства. Не думайте, что говорю из кокетства, нет — по чистой совести так думаю. Неважно я еще пишу. Хуже многих других. Вот, например, Пришвин,— он умеет писать. У него следует учиться. Прекрасный писатель. Русской речью владеет в совершенстве. Или, например, Кнут Гамсун. Ему все удается: и поле, и лес, и Виктория, и Глан, и крестьянин Исак, и моряки, и бродяги, и дровосеки. И, поглядите, какая мудрая простота Диалог будто ни о чем, о самых житейских пустяках, а человек, событие целиком обрисовываются. Отличный художник.

Речь Алексея Максимовича была проста, ясна и правильна. Он не любил в разговоре амикошонства, ничего исковерканного и испорченного, избегал иностранных слов, не выдумывал замысловатых оборотов, относился к русскому языку почтительно, внимательно и серьезно. Его разговор был настоящий, русский, выразительный и меткий, безо всякой рисовки и преднамеренности. С русским языком он жил в дружбе, любил его любовью крепкой и целомудренной.

VI

...У меня сохранилось несколько записей о беседах и встречах с Алексеем Максимовичем, относящихся к 1931 году.

2-го июня. Был у Горького. Дня за три получил приглашение от Халатова «на товарищескую встречу с писателями для обмена мнений по текущим литературным вопросам». Беседа должна была состояться у Горького на Малой Никитской. Я уклонился от участия в беседе, будучи уверен, что проку в ней не будет. Я не ошибся...

Подводя итоги своим невеселым впечатлениям, Горький говорил:

— Неважно получилось. Хотели покрепче объединить ответственные советские круги с писателями, а вместо этого получились окрики, ссоры, препирательства, сплошь и рядом не имевшие к литературе прямого касательства. У писателей в речах преобладали мелкие цеховые интересы, нисколько не соответствовавшие эпохе и тому, что происходит в стране.

Мы беседовали за утренним чаем. Горький имел удрученный вид и даже не пошел заниматься к себе в кабинет, а пригласил меня туда для дальнейшего разговора. Выглядел он, впрочем, в общем хорошо. За последние два года он пополнел, однако весьма умеренно.

Вспоминал Гамсуна.

— Вот Гамсун,— продолжал он сетовать,— начиная с «Соков земли» все у него замечательно. А пишет, рассказывают, по ночам, в темноте, без огня. На другой же день приводит в порядок написанное. И коньяку пьет по бутылке в сутки,— а ему уже за семьдесят... Завидно... Кстати! читали вы третий том «Клима Самгина»? Еще не читали? Очень вас прошу прочитать. Есть там у меня одна женщина, Марина. Хотелось бы узнать, как вы к ней отнесетесь. Занятная женщина.

Я пообещал прочитать третий том, вообще же о «Климе Самгине» сказал, что хотя я и считаю его несколько растянутым, но все же это замечательный памятник предреволюционной эпохе. Будущие поколения будут знакомиться с этой эпохой прежде всего по «Климу Самгину». Но роман имеет огромное и современное значение.

Горький ничего не ответил, но крепко потер руки.

— Знаете ли вы Яхонтову, молодую писательницу? По-настоящему талантливая писательница. Почитал недавно ее трагедию «Восстание Тэйлора»,— настоящий стих. Надо непременно ей помочь: издательства все мытарят ее и не печатают «Восстания». Передайте ей, чтоб она зашла ко мне.

Алексей Максимыч хвалил роман Толстого «Петр I», романы Чапыгина, Шторма, Тынянова.

— У нас превосходный исторический роман вырабатывается.

К завтраку появилась группа комсомольцев. Один из них советовал покровительственно Горькому:

— Надо вам, Алексей Максимыч, побывать в нашей среде и написать о нас, о молодежи.

— Хорошо бы. Боюсь только, что не выйдет это у меня. Нужен особый язык, подробное знание среды... Как писать о современном, еще неизвестно. Красноармеец-инструктор, обучая бомбометанию, увидел, что бомба у него сейчас в руках разорвется. Бросившись наземь, он лег на нее животом, погиб от взрыва, но спас окружающих. Чтобы изобразить художественно такой случай, а их теперь много, нужен, может быть, торжественный, эпический подход, как в Библии.

После завтрака Горький опять пригласил меня в кабинет. Я спросил, не находит ли он, что современным советским писателям недостает знания церковнославянского языка. Не потому ли отчасти их слово лишено вескости, корней, не потому ли им не хватает богатства, разнообразия эпитетов, оборотов. Горький согласился со мной и от себя прибавил, что надо издать «Житие протопопа Аввакума», прекрасное по языку.

— Не худо бы также,— прибавил он,— издать «Экклезиаст», «Книгу Иова» и «Песнь песней».

Разговор коснулся других тем. Оживившись, Горький говорил:

— Вот о чем надо писать: представьте себе Неаполь, море, залив, набережную. Солнце горячее; светлое, нежное небо. По набережной, лучшей в мире, идет женщина. Красивая. Отлично одета. Все у нее хорошо, в порядке... Около нее — итальянец — деревенский парень лет двадцати двух. Коричневый от загара. Тащит за рога запряженных волов. Крепкий, здоровый парень. Рука вся в мускулах и в золотом пушке. Поглядел на женщину, и от желания кровь прямо ударила ему в лицо. Даже остановился. Да... А в Берлине на экране кинематографа — до двадцати женщин, тоже молоденькие, все голые, очень тоже красивые. И на них зрители смотрят совсем мертвыми глазами. Вот где полная деградация европейской цивилизации... Ну, у нас-то, в Стране Советов, здоровых парней еще надолго хватит. Стоит только взглянуть на наших красноармейцев.

Он сидит прямой, угловатый, скосив плечо. Густые усы топорщатся. Голова от коротко подстриженных под бобрик волос, от крутого подбородка, от выступающих скул, от глубоких и резких морщин кажется квадратной. Сутулится. По спине заметно, что время берет свое. Руки все время в движении — то вертят спичечную коробку, то разрезной нож, то ручку. Очень помогают ему в разговоре. Весь он как бы в шипах и колючках, близко к себе не подпустит зря. Но вдруг в сероватых глазах промелькнет сдержанное дружелюбие к миру, к жизни, к людям. Он легко соглашается с собеседником, иногда даже слишком легко, но это, очевидно, лишь тогда, когда дело касается чего-нибудь третьестепенного, что его мало трогает и занимает. Думается, что у него, как у всякого большого человека и замечательного художника, великое множество самых разнородных чувств, настроений, и ему не всегда легко с ними справляться. Отсюда, может быть, отчасти и его «несвоевременные мысли»; от них он, впрочем, за последние годы все больше избавляется. Но во всяком случае его трудно уложить в тот иконописный, суздальский образ, в

который его иные на все готовые критики стараются втиснуть и который он так ненавидел. Однажды я спросил его:

— Алексей Максимыч, не находите ли вы, что у нас сплошь и рядом лучших писателей слишком укорачивают и упрощают, особенно в школах и вузах?

— Совершенно верно, совершенно верно,— угрюмо ответил Горький, нахохлившись.— Обтесывать топором писателя никуда не годится, а для детей их обтесывать — совсем страшная вещь.

Большой сложности человек.

24-го июня. Беседа с Горьким [. . .]

...Прочитал с большим интересом третий том «Клима Самгина». По-моему, этот том наилучший. Марина превосходна. Бесспорно, она высказывает некоторые задушевные мысли самого Горького. Противница христианства, монтанская богородица, она в таких выражениях излагает свою веру:

— Тогда Саваоф, в скорби и отчаянии, восстал против духа и, обратив взор свой на тину материи, направил в нее злую похоть свою, отчего и родился сын в образе змея. Это есть Ум, он же — ложь и Христос, от него все зло мира и смерть... И радость радения о Духе — была убита умом...

Во время радения вокруг чана с водой один из членов общины развивает эту же мысль Марины:

— Мы не мудрые, мы — простые. Мы так думаем, что истинно мудр тот, кого люди безумным признают, кто отметает все веры, кроме веры в Духа.

Марина говорит Климу Самгину:

— Это больше, глубже вера, чем все, что показывают золоченые, театральные, казенные церкви с их певчими, органами, таинством евхаристии и со всеми их фокусами. Древняя, народная, всемирная вера *в дух жизни.*— Клима она так определяет:

— Неизлечимый ты умник, Клим Иванович... От таких, как ты, болен мир.

Клим — мелкий, нудный скептик. В жизни он проходит стороной, он лишен глубоких страстей, жизненных сил. В противовес ему Марина — женщина властная, она вся — в действии, в деле. Ум ее не оторван от жизни, а органически связан с нею. У Марины красивое, могучее тело, «напряженные» высокие груди, янтарные глаза, она окутана душистыми волнами каштановых волос; а у Самгина — плоская, серая фигура, глаза из стекла, бороденка трясется, желтая кожа, открытый, безвольный рот. Он смешон, ненужен и жалок со своим умом. «Посрамление» Клима Самгина после радения напоминает, между прочим, заключительную сцену в «Вареньке Олесовой».

Горький верен себе. Он чтит разум, но чтит разум, органически слитый с инстинктами. У современных же буржуазных «цивилизаторов» и «философов» разум и инстинкт, по его мнению, разобщены. «На одной стороне бессмысленно и безвыходно мечется сила инстинкта, на другой — бьется обескрыленной птицей разум. Замер в грязной

клетке быта. Я думаю, что ни в одной стране земли творческие силы жизни не оторваны так далеко друг от друга, как это случилось у нас на Руси». Люди инстинкта, как правило, лучше удаются Горькому, чем люди ума, и не случайно, конечно, Марина одна из самых удавшихся писателю фигур. И правда то, что она не похожа ни на одну женщину в русской литературе: вполне самобытна.

Мысль о разобщенности стихийного и разумного начал одна из основных у Горького. Это не только его мысль, но и мироощущение. Г. В. Плеханов в свое время заметил, что у Горького не все благополучно с разрешением вопроса о свободе и необходимости: на одной стороне у него природа со своими непреоборимыми законами, на другой — человек, которому некуда податься от этих законов. Горький издавна «болен» этим вопросом, но он болен им потому, что остро всегда ощущал разлад между инстинктами и разумом, между стихией и сознанием. Ведь и озоруют у Горького люди оттого, что хотят вопреки непреоборимым законам утвердить свою творческую волю и устранить дисгармонию между стихийным и сознательным началом. И до сих пор художник как будто не разрешил антиномии, которую отметил у него Плеханов. Он продолжает утверждать, что природа не мать наша, а страшный и глупый Левиафан, который бессмысленно мечет неисчислимые массы живых икринок и так же бессмысленно их пожирает; человек стоит против хаотического космоса.

Все эти мысли Алексея Максимыча надо твердо помнить, если хотят раскрыть его во всей сложности и своеобразии.

Эти мысли о Марине, о разуме и инстинктах я высказал в беседе Горькому.

— Напишите об этом статью, непременно напишите,— стал упрашивать меня Горький. Я не выполнил тогда его просьбы, вспомнил же в этом очерке о Климе Самгине и о некоторых мыслях, в нем выраженных, потому что без них образ Горького, по-моему, много теряет.

VII

...**16-го июля.** Вечер у Горького. Зазубрин читал свой новый роман «Горы». Слушали: Бабель, Сейфуллина, домашние. Горький хвалил роман; хвалила Сейфуллина, Бабель хитро улыбался, молчал, был любезен. За ужином я сказал Зазубрину, что материал, по-моему, лучше оформления. Непонятно, как можно писать, что природа — сволочь. Это — клевета, какой-то нехороший нигилизм. Горький покосился на меня. Наклонившись, тихо спросил:

— Читали последние рассказы Бабеля? Язык-то какой! Превосходный язычок! Трудится Бабель, много трудится, а про него говорят, будто он лодырь. Неправда это.

18-го июля. Вечер у Горького. Ездил к нему с главным редактором ГИХЛа Чагиным. Разговор с Леоновым. Он думает, что я на него за что-то сердит и избегаю его. Я ответил, что, наоборот, мне

кажется, будто он на меня в обиде. Обменялись телефонами, но он ко мне звонить не станет. Вместе с ним и с Чагиным купались в Москве-реке. Горький глядел на нас с обрыва, завидовал и даже показал кулак. Потом долго сидели над обрывом, гуляли по парку. Чудесно пахло цветущим табаком с клумб. Цветов грандиозно много. Дом огромный, скорее дворец. Опускалось за дальний лес желтое, уставшее, тяжелое солнце. Недавно пролились дожди, и зелень на лугах за рекой была необычайно свежа; табун лошадей привольно пасся; от темнеющего соснового бора веяло душистой прохладой. Все было благословенно. Горький с увлечением говорил о геохимии, об успехах советской науки, о наших ученых, о том, что братьям-писателям нужно побольше читать серьезных книг по разным отраслям знания, а они этим сплошь и рядом пренебрегают. Его силуэт четко вырисовывался в сумерках. Иногда он пытливо и вопросительно поглядывал на собеседников, точно наблюдал за ними. И как всегда, в его угловатых манерах было много особой, лишь ему одному свойственной грации. Сутулится — и чудится, будто он сгибается от тяжести знаний, от гигантского опыта: обременен всем, что видел и слышал, что передумал и перечувствовал.

А при случае он умеет быть и хитрым. В разговоре я упомянул повесть Алексея Толстого «Ибикус». Горький спросил:

— Что это за повесть? Не читал. У нас дома всегда так: мне в последнюю очередь дают книги.

Я сказал, что «Ибикус» вышел из печати семь-восемь лет тому назад.

— Не знаю, не читал.

— Повесть, Алексей Максимыч, первоначально была напечатана в журнале «Русский современник», вы были одним из редакторов этого журнала.

— В первый раз слышу о таком журнале.

— Вы его редактировали вместе с А. Н. Тихоновым и А. Эфросом.

— Не помню такого случая. Журнала не видел, повесть не читал.

Леонид Леонов напомнил Горькому:

— В «Русском современнике» вы, Алексей Максимыч, между прочим, напечатали мои «Записи Ковякина».

— Ничего этого не припоминаю.

Так и не признался. Какой лукавец! Журнал-то ведь был принят советской общественностью не очень хорошо, выражаясь осторожно.

За ужином жена Леонова рассказала Алексею Максимычу о своей маленькой дочке, что она недавно, глядя на полную луну, воскликнула: «Мама, мама, луна пролилась!»

Горький, вскинув глаза на Леонову, молвил:

— Это замечательно. Так не напишешь. Какое-то совсем непосредственное восприятие действительности, которого нам не хватает.

...Он много курит, спичку не тушит, а кладет ее в пепельницу, или держит в руках, давая ей сгореть, и все время смотрит на огонек.

— Любите огонек, Алексей Максимыч?

Он поглядел на меня искоса, эдаким старым добродушным барбосом, тихо ответил:

— Заметили? Есть грех,— люблю огонек.— Мы встали, подошли к окну. За рекой лежала мягкая тьма.

— Знаете, чего мне часто не хватает, когда вот так гляжу из окна в темную ночь? Не хватает, чтобы за рекой у леса горел смолистый костер. Костер ночью у леса — нет ничего лучше.

...О внешних проявлениях настроений у Горького... Когда бывает недоволен, отбивает быстро дробь пальцами по столу,— дробь сухая, мелкая. Или еще: скажет что-нибудь и полураскроет рот, и смотрит на собеседника вопросительно — чего-то, значит, ждет от него.

Людей, вещи, природу он как бы ощупывает. У него и глаза както осязают. Оттого такая выпуклость и выразительность в его произведениях.

После ужина читал свои старые стихи — сказку «Девушка и Смерть», читал с увлечением, проникновенно, подавшись вперед и скашивая плечо.

Смерть — не мать, но — женщина, и в ней
Сердце тоже разума сильней;
В темном сердце Смерти есть ростки
Жалости, и гнева, и тоски...

Тут у чтеца навернулись слезы. Видно, стихи и теперь его трогают. Слушая, я думал: — Необыкновенный человек, чудо природы. Бывают же такие разные необычайности: селезень о четырех ногах, двухголовый теленок. Таков и Горький.

Кстати: перед моим отъездом в город выяснили, что в начале 90-х годов Горький и я жили в одном и том же местечке: Горький служил сторожем на станции Добринка Грязе-Царицынской железной дороги,— а я в то время бегал там семилетним мальчуганом босиком и враспояску. Грязь на селе была.

Возвратившись домой, перечитывал отзывы Антона Павловича Чехова о Горьком в переписке. Он очень любил и ценил Горького. Почему-то на этот раз запомнилось одно место, где Чехов написал ему о недостатках в его рассказах: «Говорить теперь о недостатках? Но это не так легко. Говорить о недостатках таланта это все равно, что говорить о недостатках большого дерева, которое растет в саду; тут ведь главным образом дело не в самом дереве, а во вкусах того, кто смотрит на дерево»..

Очень хорошо сказано.

С осени 1931 года мои встречи с Горьким прекратились. Произошло это таким образом. Перед отъездом на отдых в Крым я позвонил Горькому, хотел с ним проститься. К телефону, как обычно, подошел Крючков и сообщил, что Горькому неможется и что он примет меня дня через два, как только поправится. Я позвонил дня два спустя, и опять Крючков сказал, что Горький болен. Я уехал, не повидавшись с ним. По возвращении из Крыма я опять звонил ему. Крючков сказал: «Горький занят постановкой «Егора Булычова» — и

пообещал позвонить сам, как только Алексей Максимыч освободится. Этим обещанием дело и кончилось. Чему приписать перемену в отношениях ко мне Горького — не знаю. Вероятно, Крючков более осведомлен, чем я, на этот счет. Строить по этому поводу догадки и предположения считаю несвоевременным и излишним.

Я сперва был в обиде на Горького, но потом совершенно освободился от этого чувства.

VIII

...В последние годы, точно предчувствуя близкую кончину, Горький спешил как можно больше и лучше сделать полезного и прекрасного для Страны Советов. Его смелым начинаниям не было конца.

Порой бывал он ворчлив, строг, резок, но ведь и работы он возложил на себя чрезвычайно много, силы же его физические все слабели, а «братья-писатели» далеко не во всем и не всегда являлись дельными и нужными ему помощниками.

Боялся ли Горький смерти? Он не хныкал перед ней, не жаловался, не искал укрытия от нее в вымыслах и иллюзиях. Он встречал смерть бодро, спокойно, глядя прямо ей в глаза, как и подобало лучшему пролетарскому художнику.

В нем, несмотря на годы, была еще необычайно сильна жажда жизни, особенно ему хотелось жить в стране социализма, принимать живейшее и ближайшее участие в построении нового общества. Он думал о жизни, а не о смерти. Он любил искусство ревнивой любовью. Он был человек великой мысли, великой веры и великого сердца.

Шопенгауэр прекрасно заметил, что гений — это человек *в высшей степени*. Таким человеком *в высшей степени* и был Алексей Максимыч Горький — Пешков.

О ПИСАТЕЛЕ И ЧИТАТЕЛЕ

(Демьян Бедный. В связи с десятилетним юбилеем «Правды» [1]*)*

В юбилейном номере «Правды» нельзя умолчать о Демьяне Бедном.

Демьян Бедный — писатель особый.

Если под пролетарским писателем понимать писателя, чьи строки направлены в первую голову к массовому читателю, к рабочему, красноармейцу, крестьянину, то Демьян Бедный был и есть самый рабоче-крестьянский писатель дней наших.

---

[1] Разумеется, наша заметка о Демьяне Бедном совершенно не соответствует месту, занимаемому в литературе Октября писателем. В одном из ближайших литературных очерков автор книги постарается исправить этот недочет.

Подумайте о судьбах нашей «большой литературы» кануна русской революции.

Было два основных лейтмотива в ней.

Один — эротический и загробный.

«Вдыхать запах могилы и чувствовать, как рядом вздрагивает разгоряченное дьявольским любопытством тело женщины,— вот в чем был пафос поэзии этих последних лет: смерть и сладострастие».

Это отзыв А. Н. Толстого. Ему же и книги в руки.

Другой — более широкий, вмещающий первый: безбрежный, потерявший всякие мыслимые границы, особливый писательский индивидуализм. В эти годы перед войной получила признание формула: писатель пишет прежде всего для себя, а не для читателя. Другие углубили это: писатель, пишущий для читателя,— не писатель и к священному ордену жрецов искусства отношения не имеет.

Так и было. Писали «для себя» либо для узкого, ничтожного круга почитателей, поклонников и т. д.

Оттого и нагородили десятки «литературных стойл», направленьиц, групп и подгруппок.

Потом стали задыхаться в этой удушающей атмосфере стойл, словесных ухищрений, карьеризма, взаимных подсиживаний, завистливых, ненавидящих взглядов, споров, манифестов, отлучений, признаний, осуждений, словесной схоластики, перебранок,— раскололись еще на ряд «стойл», и, наконец, настал момент, когда было истинное столпотворение вавилонское, перестали взаимно понимать и смотрели друг на друга дико вытаращенными глазами.

Даже реалистическая «большая» литература обслуживала небольшой, в сущности, круг читателя, тонкие интеллигентские прослойки.

Путь к другому читателю стал искать другой писатель, и Демьян Бедный был из них одним из первых и талантливых.

Поэтому его и пытаются не признать многие из «старых испытанных жрецов». Помилуйте, какой же это писатель и поэт: никакого заумного и сверхумного мира не открыл, утонченных переживаний не обнаружил, а писал о живоглотах, кулаках, попах, крестьянах, рабочих и пр. и пр.

Совершенно правильно. Демьян Бедный ни единой заумной Америки не открыл, но зато нашел миллионного читателя, в лаптях, в блузе, часто читающего по складам, голодного, замусоленного.

На фронтах гражданской войны белые части, составленные из крестьян, мобилизованных бывшими генералами, спрашивали у красных при случае «стишков» Д. Бедного. «Стишки» посылались и делали свое дело. Красноармейцы считают Д. Бедного своим. Пойдите в деревню. Кого там знают из недавних литературных звезд первой величины? А Демьяна Бедного знают и считают своим, его комментируют на все лады и научились читать как-то по-своему, по-мужицкому, между строк. На крестьянском волостном съезде был такой случай: крестьяне, узнав о присутствии Д. Бедного, лезли к нему целоваться, несмотря на то, что настроены были из-за свирепой продразверстки не совсем по-советски, выражаясь мягко.

Интересно и поучительно еще одно.

С помещиками и генералами было немало литературных старых светил. Пробовали подражать красным. Деникинский осваг хороших литераторов пригласил в фронтовую газету. Получились пустяки, а «стишки» Д. Бедного продолжали делать свое дело.

— Советский дядя Михей,— твердят из литературных «стойл».

Но тут больше мелкой зависти в лучшем случае, а в худшем — здесь ненависть классового врага. К подлинной художественной оценке все это никакого отношения не имеет.

Большой и признанный мастер и знаток художественного слова — умолчим пока об имени его — однажды сказал:

— Что он делает — этот Демьян! У него ключ к чудесному пушкинскому стиху, а он занимается тем, что раскрашивает красной краской забор и небо.

Вот именно.

Демьян Бедный — настоящий мастер, знаток и любитель русского слова. Едва ли многие знают, с каким вниманием и тщательностью проверяет он им написанное, роется в словарях, синтаксисах и руководствах. И тут важно отметить не только то, что его рифмовка свежа, важно и показательно, что в этой любви и знании русского языка одна из разгадок, как отыскивается путь к сермяжному, деревенскому читателю. Читатель этот останавливает свое внимание на Демьяне Бедном не только потому, что в стихах его говорится об угнетенных и угнетателях, но и потому еще, что слова, образы в них от народа, простые, ядреные, грубоватые, меткие, неожиданные и свежие. Это — наша речь, родная, «расейская», речь деревень, перелесков и рабочих околиц.

Нет тут и клише, обычного в агитации. Каждая фигура: попа, кулака и т. д.— живет своей жизнью, индивидуализирована, окружена своеобразным бытом. Не ходульные абстрактные фигуры, а живые люди, живая жизнь.

Наконец, тут революция. Тут выявленная, веками продолжавшаяся тяжба угнетенных с угнетателями. Пройдут года. К кому обратится будущий бытописатель наших дней, если по литературным документам будет восстанавливать, чем и как жил духовно наш красноармеец, рабочий, крестьянин, победивший в гражданской войне могучих врагов? Мимо Д. Бедного он, во всяком случае, не пройдет.

Демьян Бедный насквозь национален. «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет». У него не революция вообще, но русская революция, не трудящиеся неизвестно каких стран и планет, а русские рабочие и крестьяне. Я бы сказал — Демьян Бедный первый национальный пролетарский поэт. У него, несомненно, есть крепкие, прочные корни с народным коллективным творчеством: с частушками, с побасками, со сказом, с балагурством, с народной песнью. В отличие от так называемой пролетарской поэзии, сплошь и рядом абстрактной, метафизичной, схоластичной, внепланетной, творчество Демьяна Бедного конкретно до злободневности. В том, что он национален, одна из тайн его влияния, его популярности. Злободневность же часто

заставляет почти размениваться на второсортное, на мелочи, о чем иногда приходится жалеть.

Мы не имеем в виду давать литературной характеристики Д. Бедного. Он взят здесь как наиболее яркий выразитель той тяги к новому читателю, которая характерна для всей группы поэтов и писателей-художников, работавших в «Правде». Все они: Кириллов, Филипченко, Малашкин, Александровский, Обрадович, Герасимов, Одинцов, Леонтий Котомка, а теперь Вс. Иванов, Ал. Зуев и другие, каждый по-своему старались отрясти прах «литературных стойл», порвать липкую паутину литературных хитросплетений и ухищрений, выбраться из литературного частокола на торную дорогу. Времена с 1917 по 1921 год были по многим причинам неблагоприятны для художественного слова, и только теперь мало-помалу оно начало возрождаться. Возрождается оно в форме реализма, нового писателя тянет к быту, к новому, крепкому, духовно массовому читателю: русская литература выбирается из «стойл», из потемок, из экзотики, уходит от узкой индивидуалистичности — и в этом направлении группа писателей из «Правды» работала все время, не поддаваясь ни моде, ни поветриям. Она создавала этого нового читателя, находила его в избах, на чердаках и в подвалах, приобщала и приучала его читать, интересоваться печатным словом, отвечала на его духовные запросы.

Об этом хотелось напомнить нам в юбилейный день «Правды».

БОРИС ПИЛЬНЯК

> «С рассветом горько запахло полынью,— и Наталья поняла: полынью, горьким ее сказочным запахом, запахом живой и мертвой воды пахнут не только суходольные июли,— пахнут все наши дни, тысяча девятьсот девятнадцатый год. Горечь полыни — дней наших горечь».
>
> *(«Голый год»)*

I

Каков подлинный лик жизни людской?

Над оврагом, в глухом сосновом лесу, в корнях свили себе гнездо две большие, серые, хищные птицы, самка и самец.

Самец. «Зимами он жил, чтобы есть, чтобы не умереть. Зимы были холодны и страшны. Веснами же он родил. И тогда по жилам его текла горячая кровь, было тихо, светило солнце, и горели звезды, и ему все время хотелось потянуться, закрыть глаза, бить крыльями воздух и ухать беспричинно и радостно» («Былье». Рассказы. «Над оврагом»).

Самка сидела в гнезде, отдавалась самцу, родила детей и тогда становилась «заботливой, нахохленной и сварливой». Так прожили

они тринадцать лет. Потом самец умер. Пришла старость. Новый, молодой самец овладел самкой. Старый был побежден в бою.

Жизнь человеческая — такая же. Сущность ее — в зверином, в древних инстинктах, в ощущениях голода, в потребности любви и рождения.

В рассказе «Год их жизни» в лесу живут трое: охотник Демид, жена его Марина и медведь Макар. Живут в одном доме. Демид похож на медведя, медвежья сила, медвежьи ухватки, от него пахнет тайгой. «Они, человек и зверь, понимают друг друга». Такая же и Марина. Когда рожала она первого ребенка, медведь подошел к кровати и «особенно понимающе и строго смотрел добродушно-сумрачными своими глазами». У них — общая родина — глухая тайга, весны, зимы, зори, росы, общая жизнь, крепкая, лесная, грубая, свободная, одинокая, непосредственная, с глазу на глаз с небом, землей и лесом.

Деревня. Русь перелесков, овинов, полей, мужиков и баб. «Жили с рожью,— с лошадью, с коровой, с овцами — с лесом и травами. Знали: как рожь, упав семенами в землю, родит новые семена и многие, так и скотина, и птица родит, и рождаясь снова родит, чтобы в рождении умереть,— знали,— что таков же удел и людской: родить и в рождении смерть утолить, как рожь, как волчашник, как лошадь, как свиньи,— все одинаково» («Проселки»).

Из романа «Голый год»: «Бабы домолачивали на гумнах, и девки после летней страды, перед свадьбами огуливаясь, не уходили вечерами с гумен, ночевали в овинах... орали до петухов ядреные свои сборные, *стало быть* (курсив наш. — *А. В.*) и парни, что днем ходили пилить дрова, вечерами тискались у овинов».

К этой звериной, из века данной жизни тянется человек, о ней он тоскует как о потерянном рае — и грехопадения, и недовольство, и настроения его начинаются с момента, когда силой вещей и обстоятельств он почему-либо отрывается от этой жизни.

Крестьянин Иван Колотуров, председатель совета, поселяется в княжеском реквизированном доме. И тут «вдруг очень жалко стало самого себя и бабу, захотелось домой на печь». В рассказе «Наследники» в старинном дворянском доме Ростовых живут последыши ростовского рода. Живут скучно, сиро, злобно, ненужно, мелко,— потому, что пришла революция и поставила их вне жизни, вырвала их с корнями, и вот засыхают, гниют, валяются, как старые бумажки, выброшенные за ненадобностью.

Интеллигентка Ирина знает, что гуманизм — сказки, что настоящее — это борьба за жизнь, тело, инстинкты, и она бросает свою среду с умными разговорами о Дарвине, о принципах,— уходит в степь к сектантам, становится женой ушкуйника — повольника, конокрада Марка — и начинает жить мужицкой жизнью. Руки ее покрываются мозолями, научается она петь и повязываться по-бабьи, ей некогда «размышлять», она становится рабой мужа и именно поэтому так счастлива и радостна.

Пильняк — писатель «физиологический». Люди у него похожи на зверей, звери как люди. И для тех и других часто одни и те же

краски, слова, образы, подход. Оттого Пильняк с таким знанием и мастерством рассказывает о волках, медведях, филинах.

Пильняк очень чуток к природе. Он любит, знает ее. Умеет подмечать оттенки, характерные мелочи, не бросающиеся обычно в глаза. Для леса, неба, зимы и осени, метелей у него много слов и сравнений: «Бабьим летом, когда черствеющая земля пахнет, как спирт, едет над полями Добрыня-Златопояс-Никитич — днем блестят его латы киноварью осин, золотом берез, синью небесной (синью — крепкой, как спирт), а ночью потускнели латы его, как вороненая сталь, поржавевшая лесами, посеревшая туманами и все же черствая, четкая, гулкая первыми льдинками, блестящая звездами спаек». «Весна, лето, осень, зима в человеческом сознании приходят как-то сразу» и т. д.

Пильняк тянется к природе, как к праматери, к первообразу звериной правды жизни. И природа у него звериная, буйная, жестокая, безжалостная, древняя, исконная, почти всегда лишенная мягких, ласковых тонов. «Зима. Декабрь. Святки. Делянки. Деревья. Закутанные инеем и снегом, взблескивают синими алмазами. В сумерках кричит последний снегирь, костяной трещоткой трещит сорока. И *тишина*. Свалены огромные сосны... Ползет ночь... Кругом стоят скрытые от можжевельника и *угрюмые* елки, сцепившиеся, спутавшиеся тонкими своими прутьями. Ровно и *жутко* набегает лесной шум. Желтые поленницы *безмолвны*. Месяц, как уголь, поднимается над дальним концом делянки. И ночь. *Небо низко, месяц красен*... Гудит ветер, и кажется, что это шумят ржавые засовы... И тогда на дальнем конце делянки, в ежах сосен, в лунном свете *завыл волк и волки играют звериные свои святки*...» (курсив наш. — *А. В.*) («Голый год»). Или: «ночь шла черная, черствая, осенняя; шла над пустой, холодной, дикой степью» («Былье». «Именье Балконское»). Тут нелеп гудок автомобильного рожка и ровный шум пропеллера, заставляющий к небу поднимать глаза. «Небо низко, месяц красен... завыл волк...» Так было, когда складывалось «Слово о полку Игореве». Так и осталась Русь лесной нежити, леших, домовых, русалок, водяных, волков, медведей, наговоров. Не жизнь, а биология. И показывать эту жизнь должен человек большого роста, с размашистыми движениями и лесными, немного дремучими, как у медведя, глазами. И нужно много еще потрудиться и многое испытать и перенесть новым людям в кожаных куртках, чтобы в лесах, где шуркают лешие, были проложены железные дороги, и природа сменила свой дикий, доисторический лик на более современный,— чтобы народ этой Руси перестал верить в наговоры, петь «ядреные сборные» и свадебные песни, в которых — мохнатая древность, лесная глушь, дикое поле,— чтобы вместо сказок о коврах-самолетах, где все «по щучьему велению» делается, поверил бы он, народ этот, в фантазмы завоевания неба и земли стальными машинами, в фантазмы, завтра воплощающиеся в жизнь, чтобы создал новую сказку о стальных волшебниках-чудодеях, покорных человеку,— научился бы мечтать не о таинственном граде Китеже, а о преображениях жизни упорным, плодотворным трудом, путем преодоления стихий, дерзкого проникновения в их тайны.

В сущности и природа, и эта звериная жизнь у Пильняка скорбны. Недаром арабский учитель, Ибн-Садиф, говорит об этой древней жизни: «скорбь, скорбь!» («Тысяча лет»). В рассказе «Смертельное манит» мать говорит дочери: «смертельное манит, манит полая вода к себе, манит земля к себе, с высоты, с церковной колокольни, манит под поезд и с поезда, манит кровь». Это лежит «в природе вещей», в существе жизни. Такой же скорбью, идущей от самого существа жизни, от корней ее, обвеяны страницы «Голого года», где дана смерть старика Архипова. То же в «Простых рассказах». Вообще этот мотив у Пильняка не случайный. Есть некоторая приглушенность и горечь во всех его вещах, в стиле, в писательской манере. Пильняк двойственен в своих настроениях. Наряду с бодрым, свежим, задорным — то и дело выглядывает иное: горькое, тоскливое. И кто знает, какое настроение возьмет в художнике в конце концов верх! Пока только следует отметить, что русская революция сказывается на его вещах благотворно. И в ней единственное спасение для современного писателя. Иначе: скорбь, мистика, уныние, слякоть, безвольная романтика.

В тесной связи с «физиологией» и «биологией» у Пильняка находится любовь, женщина. Женщине и любви Пильняк уделяет очень много места, до чрезмерности. И здесь исключительно почти выступает физиологическая сторона. Есть у Пильняка в этом много сходного с Арцыбашевым; нет, пожалуй, в отличие от Арцыбашева, смакования сладострастного: более просто, по-деревенски. Но иногда рассказы его о любви граничат с явной патологией. Чекистка Ксения Ордынина говорит:

«Я думала, Карл Маркс сделал ошибку. Он учел только голод физический. Он не учел другого двигателя мира: любви... пол, семья, род,— человечество не ошибалось, обоготворяя пол... Я иногда до боли физической реально начинаю чувствовать, осязаю, как весь мир, вся культура, все человечество, все вещи, стулья, кресла, комоды, платья пронизаны полом,— нет,— неточно, пронизаны половыми органами; даже не род, нация, государство, а вот носовой платок, хлеб, ремень... и я чувствую, что вся революция — вся революция! — пахнет половыми органами» («Иван да Марья»).

Карл Маркс приплетен тут ни к селу, ни к городу. Маркс и не ставил никчемного для него вопроса о том, какую роль играют в истории голод и любовь [. . .] Кому и для чего нужна вся эта патология? Получается не то розановская мистика пола, не то превращение мира в дом терпимости. Хуже же всего то, что произведения, благодаря такому «символу веры», перегружаются изнасилованиями, половыми актами, а женщины у Пильняка, за некоторыми исключениями, все на один лад скроены. Вполне понятно,— если к ним подходить с «социологией» Ксении Ордыниной и видеть в них рабу, мать и любовницу, а не женщину с ее женственно-человечным. Оттого, например, в повести «Иван да Марья» есть какой-то неприятный привкус. У читателя рождается холодок, что-то враждебное и неприятное, несмотря на ряд превосходнейших мест (уездный съезд советов и т. д.).

В разных статьях и по разному поводу нам неоднократно приходилось отмечать тяготение современных писателей, художников, поэтов, публицистов к первобытному, к упрощенной, не усложненной жизни. У Пильняка этот мотив лежит в основе его художественных писаний, выражен сильней и ярче, чем у других. Здесь — отправная, исходная точка, ключ к его художественной деятельности. Разочарование в ценностях современной буржуазной культуры, сознание ее тупика; тупик, в который зашла наша художественная жизнь за последние десять — пятнадцать лет со всей своей издерганностью (эгоцентризмом, психологизмом, андреевщиной и достоевщиной и одновременно внутренней опустошенностью); чувство дисгармонии и тоска по выпрямленной, «правильной» жизни; усталость ото всех этих психологических утонченностей и усложненностей; русская революция, вскрывшая недра стихийных сил, выбросившая на арену истории мужика, рабочего, людей из тайги, из лесов, степей, с их здоровым, свежим, нутряным отношением к окружающему; война и революция, показавшие современному интеллигентному человеку значение вещи, как таковой, и ценность жизни в ее простом, грубом, примитивном; наконец, усталость от бурных дней революции,— вот чем питаются эти современные настроения. У одних из художников преобладают мотивы актуального порядка (В. Иванов, Илья Эренбург, Маяковский), других приводит это к возведению «в перл создания» обывательщины (А. Белый, отчасти Замятин). Как, по какой линии идут эти умонастроения у Пильняка — увидим дальше и прежде всего из его отношения к русской революции.

II

Русскую Октябрьскую революцию Пильняк принял прежде всего не как порыв в стальное будущее, а по-бунтарскому. Искал и нашел в ней звериный, доисторический лик. Это совершенно гармонирует с биологичностью его отношения к жизни. Октябрь хорош тем, что обращен к прошлому. Революция освободила народ от царя, попов, чиновников, от ненужной интеллигенции, и вот Русь «ушла в XVII век». В рассказе о Петре и Петр I, и его детище — Петербург — изображены как злое наваждение, ненужная издевка над Россией, как нечто глубоко противное ей, наносное. Вся деятельность Петра представлена сплошным дебошем, озорством, насилием над «физиологией народной жизни». Петр I — гениальный игрок, маниак, не знавший никогда подлинной России, всегда пьяный, сифилитик, деспот, убийца, человек с идеалами казармы. Такова и его реформаторская деятельность, дикая, необузданная, бессмысленная и насквозь чуждая народу. И в то время, как Петр сгонял «людишек» на топкие болота и заставлял их, как илотов, работать над возведением нового «парадиза», «старая, канонная, умная Русь, с ее укладом, былинами, песнями, монастырями, казалось, замыкалась, пряталась,— затаилась на два столетия». От Петра пошли города, Запад, интеллигенция, ненужная, оторванная от жизни народной,

церковь, как придаток к самодержавию, деспотизм «самовластительных злодеев», все это налегло, придушило народ, вампирствовало, извращало и искажало избяную Русь. Русская революция освободила ее от этого кошмара, от этой наносности, сора и цивилизаторского мусора. Из Петербурга Октябрь увел Россию в Москву. Революцию делал народ, вылезший из изб, деревень, лесов, от полей диких и аржаных, черная кость, мужик. И никакого Интернационала нет, а есть народная, национальная, чисто русская революция, в которой народ в первую очередь сосчитался со всем наносным, ненужным, с помещиком, с интеллигенцией, с деспотизмом. «Чай — вон, кофий — вон! Брага. Попы избранные. Верь во что хошь, хоть в чурбан» («У Николы, что на Белых Колодезях»).

К теме о национальном характере русской революции Пильняк возвращается постоянно. В романе «Голый год» Глеб преподносит целую историософию, в которой нетрудно увидеть излюбленные взгляды автора.

«Была русская народная живопись, архитектура, музыка, сказание Иулиании Лазаревой. Пришел Петр,— и невероятной глыбой стал Ломоносов с одой о стекле, и исчезло подлинно народное искусство... В России не было радости, а теперь она есть... Интеллигенция русская не пошла за Октябрем. И не могла пойти. С Петра повисла над Россией Европа, а внизу, под конем на дыбах, жил наш народ, как тысячу лет, а интеллигенция — верные дети Петра. Говорят, что родоначальник русской интеллигенции Радищев. Неправда — Петр. С Радищева интеллигенция стала *каяться*...»

И Глебу (в этом) вторит «попик»:

«Когда пришла власть, забунтовали, засектантствовали, побежали на Дон, на Украину, на Яик,— а оттуда пошли в бунтах на Москву. И теперь дошли до Москвы, власть свою взяли, государство свое строить начали,— и выстроят, так выстроят, чтобы друг другу не мешать, не стеснять, как грибы в лесу... А православное христианство вместе с царями пришло, с чужой властью... Ну-ка сыщи, чтобы в сказках про православие было? — лешие, ведьмы, водяные, никак не Господь Саваоф... А теперь пришла мужицкая власть, православие поставлено как любая секта... Жило православие тысячу лет, а погибнет, погибнет лет в двадцать, вчистую, как попы перемрут. И пойдут по России Егорий гулять, водяные да ведьмы, либо Лев Толстой, а то, гляди, и Дарвин...» («Голый год». «Две беседы»).

Даже Маркс Пильняку кажется похожим на водяного.

Мужики в освещении Пильняка за революцию потому, что она освободила их от городов, буржуев, чугунки; что вернула она Русь старую, допетровскую, настоящую, мужицкую, былинную, сказочную.

Чугунка нужна господам, чтобы ездить по начальству либо в гости. Мужику она не нужна. Мужик за советы, за большевиков, но против коммунистов, против города. «У нас Петербург давно прикончен. Жили без него и проживем, сударь» (Донат)... «Советская власть — городам, значит, крышка... мы сами, к примеру, без бур-

жуев, значит...» (Никон Борисович)... «Говорю на собрании: нет никакого интернационала, а есть народная русская революция, бунт и больше ничего. По образцу Степана Тимофеевича» [...]

В «историософии» Б. Пильняка, таким образом, мирно уживаются: мужицкий анархизм, большевизм 1918 года и своеобразное революционное славянофильство и народничество. Слабая сторона этой «историософии» легко обнаруживается, как только мы обратимся к первоистокам, ее питающим. Прежде всего явственно звучит разочарование в западноевропейской буржуазной культуре:

«Я много был за границей, и мне было сиротливо там. Люди в котелках, сюртуки, смокинги, фраки, трамваи, автобусы, метро, небоскребы, лоск, блеск, отели со всяческими удобствами, с ресторанами, барами, ваннами, с тончайшим бельем,— с ночной женской прислугой, которая приходит совершенно открыто удовлетворять неестественные мужские потребности,— и какое социальное неравенство, какое мещанство нравов и правил! И каждый рабочий мечтает об акциях, и крестьянин. И все мертво, сплошная механика, техника, комфортабельность. Путь к европейской культуре шел к войне... Механическая культура забыла о культуре духа, духовной... Европейская культура — путь в тупик».

Это говорит Глеб («Голый год»), но в контексте иных художественных вещей Б. Пильняка совершенно очевидно, что устами Глеба говорит сам автор.

Европейская буржуазная культура зашла в тупик. Это так. Она — сплошная механика. В значительной мере верно. Но были лучшие времена: Кант, Гегель, Маркс, Шиллер, Гете, Ибсен,— нужно ли перечислять имена всех, обогативших сокровищницы именно человеческого духа! Да и сейчас можно ли сказать, что «все мертво»? Буржуазная культура на Западе обладает еще большой силой сопротивляемости, и в области духовной она еще продолжает бороться за свое господство. Культура Запада «на закате», она обречена, но и в области техники, и в области духа есть огромное наследство, которое нужно воспринять новому миру, а утверждения, что «все мертво», совсем не идут по линии этой преемственности. Да и победить эту культуру можно только ее оружием: сталью и бетоном. Европейское искусство падает стремительно. Но все-таки... Уэллс мечтает о стальных волшебниках, о преображении миров умом человеческим, а у нас еще бредят лешаками, русалками, лесной нежитью.

Дальше. Почему от механичности западноевропейской культуры делается этот скачок в такое глубокое прошлое, в допетровскую Русь, а не в лицо будущему смотрит автор? «Там» — сплошная механика, а здесь — богатство духа? Где, в чем? Песни, былины, сказки? Но ведь это уже не действенное, отжившее. Действенное, живое — в мечтах, преображающих мир, завоевывающих небо, земные недра, океаны. Поэзия и правда крестьянского труда, правда непосредственной жизни? Но она показана Пильняком в конце романа опять-таки с точки зрения обычаев, наговоров, любви в овинах. А тиф, голод, а

вши, а покорная пассивность, а эта эпическая деловитая закупка гробов? А эта «скорбь, скорбь, разлитая повсюду в исконной жизни»? Все тут — сплошной тупик. Никаким богатством духа тут и не пахнет. «Пусть в России перестанут ходить поезда,— разве нет красоты в лучине, голоде, болестях» (Андрей). Конечно, нет. Какая красота, когда человек извивается как червь, как последняя «дрожащая тварь»!

Властью человека над природой измеряется поступательное движение человеческого духа, и если «сплошная механика» сейчас гасит его,— ключ — в социальном неравенстве, в упадке и в распаде строя, основанного на господстве человека над человеком, а не в том, что техника, как таковая, вытравила все духовное. Неумение отделить семена от плевел явствует из положения: «каждый рабочий мечтает об акциях». Из чего это вытекает, какие факты могут это подтвердить? В массе своей рабочий на Западе был лишен возможности мечтать об акциях, ибо для массы подобные мечтания были пустопорожними и бессмысленными. Об акциях могли мечтать только отдельные тонкие прослойки рабочих. И уж во всяком случае говорить об этом после войны 1914 года совсем не приходится. С Пильняком случилось то, что теперь нередко случается с чуткими интеллигентными людьми. Западная буржуазная культура разлагается и отталкивает от себя. Это видят многие, не имеющие отношения к непосредственной классовой борьбе, ни к коммунизму. Неумение найти выход, сторожкое отношение к политике, к борьбе рабочих за новое заставляет этих чутких и искренних людей искать выхода из тупика в прошлом, в странных компромиссах (Уэллс и др.).

Естественно далее, что Пильняк утверждает, что «нет никакого интернационала» и что наша Октябрьская революция национальна. В самом деле, какой может быть интернационал, если там, на Западе, «каждый рабочий мечтает об акциях»? Впрочем, национальный характер русской революции утверждается, главным образом, из того, что она вскрыла и освободила от всего постороннего старую, избяную, канонную Русь. Это только отчасти и только по виду соответствует тому, что было. Была анархо-махновская борьба, причем анархо-махновцы повторяли почти буквально, что им чугунка не нужна, что не нужны им заводы, почта, города, буржуи и пр. Были такие же движения в Сибири и других местах. Было, что деревня замыкалась, уходила в себя, отгораживалась враждебно от города, видела во всем городском беду для себя. Такое русло было. Оно питалось косностью, аполитизмом, отсталостью деревни; сказывались тут результаты союзной политики, сознательно стремившейся изолировать деревню от города,— ошибки Советской власти и всяческие нелепости, коих было очень много,— а в целом это движение возглавлялось и питалось кулацкими, хозяйственными элементами деревни. Наконец, «в XVII век» русская деревня ушла из-за голода, мора, бестоварья, разрухи, болезней. Как художник-бытописатель Пильняк схватил верно существенные черты крестьянских настроений, но он делает несомненную ошибку, обобщая указанные черты

и выводя отсюда своеобразную «историософию». В общем это были центробежные, а не центростремительные силы русской революции, и ими деревенские настроения не исчерпывались. Если Красную Армию Коммунистической партии удавалось подчинить дисциплине и своей идейной гегемонии, то происходило это в первую голову потому, что коммунисты, несмотря на разнообразные трудности, находили общий язык с молодой, новой деревней, с ее наиболее передовой частью. Насколько ограничительное значение имели в русской революции настроения Кононовых, видно, между прочим, из того, чем становится деревня теперь. Едва ли бытописателю современной деревни придется сейчас серьезно считаться с идеологией Кононова, деда Егорки в том виде, в каком они исповедуются Пильняком. Все это — далекое прошлое. В деревне — американизм, новая буржуазия и беднота, жажда знания, паровых плугов, в деревне — многие другие сложные процессы. Все это бесконечно далеко от взглядов — город и чугунка нам ни к чему. И не преподносит ли нам Б. Пильняк, сам не зная того, под видом патриархальной, избяной, канонной, допетровской Руси с ее сказками и наговорами — в сущности эту новую, американизированную, жадную, рваческую, богатеющую деревню, обряженную им в старые кокошники, сарафаны, поющую старые былинные песни и справляющую истово старые обряды? Бывает это в истории, когда в старое любит рядиться новое и в старые мехи вливается новое вино. Очень подозрительна семья сектанта-конокрада Доната и Марка. Тут и вольница, и степь, и обряды, и простота дикой жизни, в то же время хитрость и своекорыстие. «Себе на уме» семейка. Или: «ну, а вера будет мужичья» («Голый год»). Какая? В этом все дело.

Пильняк — писатель не отстоявшийся и сложный. К старому, допетровскому тянется Пильняк и тянет читателя еще в силу ярко пробудившегося национального чувства. Этот революционный национализм, национал-большевизм в вещах Пильняка выявлен как ни у кого из современных писателей и поэтов, работающих в советской России. Явление широкое, глубокое и действительно связанное с тягой к старине, с пробудившейся любовью к ней.

Закордонные писатели из белого лагеря стремятся доказать, что это вода на их мельницу. Глубокое заблуждение. Вещи Пильняка очень отчетливо выявляют основные мотивы этого настроения. Тут не тоска по старой России, ее укладу, иконам, храмам и т. д. Об этом и речи нет у Пильняка. Это мы докажем ниже. *Русь старая сгинула, распалась, и пахнуло Русью новой, настоящей Русью рабочего и мужика.* Впервые почувствовала себя эта Русь, осознала как великую свободную силу, хозяином увидела себя. Пришибленный, веками увечимый раб с Октябрем встал в рост, человеком, и отсюда его гордость, его национальное сознание, его патриотизм, и связанная с ним любовь к историческому, поскольку он в этой истории проявлял себя в качестве самостоятельной силы. Новой, *настоящей Русью пахнуло.* В этом освещении «историософия» Б. Пильняка теряет свою славянофильскую окраску, получает некое символическое, фигуральное выражение, отражая то, что есть в молодой Республике Советов, что

обще не только людям склада Пильняка, но и нам, ибо «мы с Октября тоже оборонцы».

Повторяем, однако, что к этому мотиву нельзя свести «историософию» Пильняка. В ней есть, действительно, черты славянофильства, идущего от сознания «заката» Запада и неумения найти иного выхода; и от своеобразной, однобокой художественной переработки деревенских настроений во время революций анархо-махновского порядка.

У Пильняка нет цельности, он часто как бы расщепляется, он еще не нашел точки опоры,— оттого его мысли и образы сталкиваются, не согласуются и даже противоречат друг другу. И если мы затеяли здесь с ними политический спор, то потому, прежде всего, что он имеет существенное отношение к Пильняку *как к художнику*, самому талантливому бытописателю революции, ибо отсутствие цельности очень заметно отражается на его вещах. К этому мы переходим.

III

Лучшим и несомненно пока самым значительным произведением Б. Пильняка (из напечатанного) является недавно вышедший из печати роман «Голый год». В сущности это не роман. В нем и в помине нет единства построения, фабулы и прочего, что обычно требует читатель, беря в руки роман. Широкими мазками набросаны картины провинциальной жизни 1919 года. Лица связаны не фабулой, а общим стилем, духом пережитых дней. Получается впечатление, что автор не может сосредоточиться на одном, выбрать отдельную сторону взбаламученной действительности. Его приковывает к себе она вся, вся ее новая сложность. И, может быть, так и нужно. Революция перевернула весь уклад *целиком*, все поставила вверх ногами, и художник прав, когда он стремится захватить как можно шире, дать цельную, полную картину сдвига и катастрофы.

Город Б. Пильняка — наша окуровская, чеховская провинция в условиях новой, советской действительности. Ее былой — дореволюционный, сонный, нелепый, застойный — быт мастерски очерчен автором. Революция испепелила здесь одних, выхолостив из них последние остатки жизни, выбросила за борт,— и произвела полный хаос в головах других аборигенов обывателей. Князь Ордынин всю свою жизнь развратничал, а с первых дней революции из пьяницы сделался аскетом и мистиком. Купец Ратчин приходит каждый день к месту, где была торговля, и так сидит, иссохший, как мумия, целый день до вечера и т. д. «Потеряла закон» городская интеллигенция. Егор Ордынин пьет и развратничает: «когда потеряешь закон, хочешь фиглярничать. Хочешь издеваться над собой... Нет закона у меня. Но не могу правду забыть. Не могу через себя перейти. Все погибло. А какая правда пришла!..» Брат его Борис тоже «закон потерял». Изнасиловал прислугу Марфутку, но это ему кажется пустяками: «Я бóльшую мерзость сделал с самим собой! Понимаешь — святое потерял! Мы все потеряли...» И дальше поясняет, в чем за-

ключалось это святое: «Я тогда (до революции.— *А. В.*) думал, что я — центр, от которого расходятся радиусы, что я — все. Потом я узнал, что в жизни нет никаких радиусов и центров, что вообще революция и все лишь пешки в лапах жизни».

Замечательно верно схвачена суть внутреннего интеллигентского краха. Думали, что «я — все», «центры», а на поверку вышло — есть «вообще революция» и все в лапах жизни. Об этих центрах, об этих павлинах, распускающих хвосты, много было написано томов, исследований, поэз, повестей, изысков и пр., и пр., пока не пришел новый хозяин и не вымел всю эту шваль в мусорную яму.

Глеб Ордынин — юноша — мучительно колеблется, ищет ответов, чистоты и правды, ему претит кровь, насилие, не знает, что делать с собой. Сестры: кокаинистки, выродки и только одна Наталья — при деле, но она с коммунистами; о них после.

Когда читаешь главу о доме Ордыниных, невольно думаешь: «дать бы эту темку обсосать зарубежникам нашим: сколько бы было пролито слез, стенаний, негодования благородного по поводу «этих распявших родину» и т. д.,— сколько бы осенних скрипок прорыдало! высказано отменного патриотизма, психологических «изысков» насчет «центров», рядом с воспоминаниями о барах и ресторациях!»...

А у автора романа — скупость, холодок, протокольность, подход со стороны, ибо это — чужое, прошлое, отошедшее, ненужное, увядшее.

Так же «потеряли закон» и такие интеллигентные обыватели, как приспособляющийся, трусливо и подло хихикающий в кулак Сергей Сергеич. Разумеется, он желчно выкрикивает: «известное дело — хамодержавие, голод, разбой... Свинина семьдесят пять...» Разумеется, он кричит о погибшей России и варит себе кофе, «притворив поплотнее дверь» и доставая «из потаенного места кусочек сахара и кусочек сыра». И уж всенепременно он служит в одном из советских учреждений, где аккуратно пишет в «Ведомостях», что операций за истекший месяц не происходило и вкладов не поступало.

Сбиты с толку и окончательно потеряли духовное равновесие провинциальные умственники из разряда тех, кто раньше любил до всего «своим умом доходить». Известно, что таких окуровцев и растеряевцев в нашей провинции было не мало. Семен Матвеев Зилотов. У него война, революция, масонство, Запад, Россия, старые книги взбаламутили ум и вот теория: «Надо Россию скрестить с Западом, смешать кровь, должен прийти человек — через 20 лет». Спасет пентаграмма — красноармейская звезда. «Бога попрать. Черт, а не Бог». Практически: нужный человек подыскивается в лице Лайтиса, начальника охраны. Он должен скреститься в монастыре с девственницей Оленькой Кунц. От них должно прийти спасение миру. Об этом вычитано в старых масонских книгах и дан «знак». Кончается все так. Лайтис получил, что требуется, Оленька Кунц совсем не девственница, но бедный Зилотов, потерпевший крушение замыслов, погибает в пожаре.

Помимо быта тут еще злая ирония над нашим русопятским мистицизмом. Мистические теории о «скрещении» России и Запада, как

известно, теперь довольно в ходу и очень иногда напоминают бред иссушенных и изъеденных старыми книгами мозгов Матвея Зилотова (евразийство, шпенглерианство и пр.).

Другой провинциальный «философ», сбитый с толку окружающим, дьякон, засел в баню, не выходит из нее и ищет настоящего слова, чтобы «мир поставить иначе». В частности, его очень интересует вопрос, когда начали корову доить и как это было и почему начали. Гипотезы, сомнения и вопросы неожиданно разрешает некто Драбе, уверив дьякона, что корову начали доить впервые парни от озорства. Дьякон ошеломлен. «Стало быть, и весь мир от озорства»... Дьякон решает... записаться в Коммунистическую партию и служить ей верой и правдой («Мятель»).

Потеряла стержень и коммуна анархистов, устроившаяся в провинции. Она гибнет из-за денежных передряг.

Новой Русью пахнуло. Вопреки уверениям относительно устойчивости психического быта в романе и других вещах Пильняка русская революция все поставила вверх дном. Его провинция глубоко чувствует, что старое ушло. У Пильняка почти все главные персонажи говорят о том, как «мир поставить иначе»: архиепископ Сильвестр, дьякон, Матвей Зилотов, правду нового мира и революции ощущают: Глеб, Борис, Егор, Андрей, Драбе, мужики, парни, старики. Они не творят ее активно, но пришествие ее каждый по-своему пережил и перечувствовал.

Творят новую жизнь другие. Кожаные куртки. Большевики.

«В доме Ордыниных, в исполкоме собирались наверху люди в кожаных куртках, большевики. Эти вот, в кожаных куртках, каждый в стать, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой на затылок, у каждого крепко обтянуты скулы, складки у губ, движения у каждого утюжны. Из русской рыхлой народности — отбор. В кожаных куртках — не подмочишь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставим — и баста».

Архип Архипов — председатель исполкома. «Днем сидел в исполкоме, бумаги писал, потом мотался по городу и заводу»... «Русское слово могут — выговаривал магуть»... «перо держал топором»... просыпался с зарей и от всех потихоньку книги зубрил: алгебру Киселева... «Капитал» Маркса, финансовую науку Озерова.

Пильняк рассказывает дальше, как пустили завод, который нельзя было пустить: разгромлен был во время войны с белыми, «ибо нет такого, чего нельзя сделать,— ибо нельзя не сделать».

«Энегрично фукцировать». Вот что такое большевики».

Энегрично фукцируют: Архип Архипов, рабочий Лукич, Донат, Наталья. Наталья Ордынина говорит брату:

«— Все, кто жив, должны идти.

— Куда идти?

— В революцию. Эти дни не вернутся еще раз... без хлеба и мастерового умрешь ты, умрут все теории. А хлеб дают мужики. Пусть мужики и мастеровые сами распорядятся своими ценностями».

Это «энегрично фукцировать» у большевиков на фоне разложившегося старого уклада Б. Пильняк отмечает всюду:

«— Гей, товарищ Борис, отпирайте.

Это пришли коммунисты... Товарищ Елена кричала в мятели:

— Мятель, мы гуляем. Разве можно уснуть такой ночью! Мятель.

В дом со снегом, с мятелью, с морозом ввалились военные люди. Дом — старый хрыч — зашумел, загудел, зазвенел в этажерке посудой...

— Товарищ Борис, милый философ: над землей мятель, над землей свобода, над землей революция! Как же можно спать! Как хорошо! Это товарищ Елена!» («Мятель»).

«Мне, не большевику,— говорит о себе автор,— вообще легче вести компанию с большевиками: у них есть бодрость и радостность» («Три брата»).

Перс, член ЦК Иранской коммунистической партии, весь напоен новой правдой. «Нищая, раздетая, голодная, прекрасная Россия стала против всего мира и всему земному шару... несет ослепительную правду... Моря и вулканы переместились...» И, точно подчеркивая силу этих слов серой, тусклой обывательщиной, некий инженер отвечает ему: «у меня башмак прорвался, и хочется за границей посидеть в ресторане...» («Иван да Марья»).

«Совнарком — что-то крепкое, ночное, совиное... Московский Кремль — сед во мхах. На Спасских воротах бьют часы:

— Кто-там-за-спал-на-спас-башне...

И вся Москва в дыму, ибо кругом горят леса — это стою там, где стоял Грозный,— я, писатель,— и рядом со мной стоит человек, писатель и большевик. Автомобиль, уставший стоять, весь день кроил Москву, но человек устал, и вот он стоит в нижней рубашке, с расстегнутым воротом, сутулясь. Над Москвой, над Россией, над миром — ре-во-лю-ция! Какой черт, вопреки черта и бога, махнул земным шаром в межпланетную Этну? Что такое мистика? Если зондом хирурга покопошить в язве Спаса-на-кладбище в Рязани и богоматери Яри,— что такое мистика?! Голодом и вошью к прекрасной радости — махнуть в межпланетную Этну?! Мхи на каменной груди бабы!.. Встать в рост бабе *с зондом хирурга*,— а ведь этим бабам молились вотичи» («Рязань-яблоко»).

С зондом хирурга против мистики — такие мысли приходят автору в совином, крепком Совнаркоме-Кремле.

Борис Пильняк знает, что есть и «товарищи Лайтисы», и военкомы, издевающиеся зря над обывателями («Рязань-яблоко»), и есть страшное в нашем быту. Оголено до натурализма темное, кошмарное повествование о «Разъезде Мар» и «смешанном поезде № 58» с голодными мешочниками, откупающимися от продотрядов партией баб покрасивее на потребу продотрядников. Горькие, тяжелые страницы, написанные с исключительной художественной силой. Но не в этом, как говорится, суть. Главное в этих, кто «энегрично фукцирует», для кого нет слова «нельзя», у кого — бодрость и радостность, в ком есть совиное, крепкое, ночное. *От них пахнуло новой Русью*, они навсегда покончили с чеховской, окуровской, растеряевской Русью Ратчиных, Ордынина, Глебов, Борисов, Зилотовых, Сергей Сергеевичей. И потому так легко бросается автором по адресу всех этих

граждан — «и черт с вами со всеми,— слышите ли вы — лимонад кисло-сладкий»,— а в серых, скучных, мерзлых провинциальных буднях Пильняк ощущает, что революция продолжается: «День белый, день будничный. Утро пришло в тот день синим снегом. Скучно. Советский рабочий день. А оказывается: этот скучный рабочий день и есть — подлинная революция. Революция продолжается» («Мятель»).

От романа Пильняка и других вещей остается привкус горечи, полыни, но этот запах крепок, бодрящ, «сказочен». Это привносится людьми в кожаных куртках.

Б. А. Пильняк — художник молодой, не отстоявшийся. Многое у него не согласуется, лезет куда-то в сторону, мысли и образы невозможно свести к одному целостному мироощущению. В среде «потерявших закон», в людской исторической пыли «кожаные куртки» выглядят особливо свежо, по-новому, бодро, нужно и жизненно. И уж совсем странными кажутся эти новые люди, железные и радостные, как бы слетевшие с другой планеты в старую, тихую, бездеятельную Русскую Азию,— рядом с избяной, допетровской Русью, которую воскрешает Пильняк и величает ее как провозвестницу новой, свободной жизни. Автор в конце романа сделал все — и наговоры, и свадьбы, и девки в овинах с парнями, — чтобы привлечь симпатии читателя к избяной, канонной Руси,— а читатель все-таки смотрит на нее глазами посторонними, и Кононовы остаются людьми времен доисторических. Тут автор не убеждает, не побеждает, несмотря на все свое мастерство. Кожаные куртки и Русь XVII века. Это — из двух эпох. Вместе им не ужиться. Одни «энегрично фукцируют», пуская заводы, которые «нельзя пустить», говорят о тракторах и электрификации, другие живут как птица, как дерево, зоологической в сущности жизнью — с лешими, домовыми, наговорами. У Пильняка как-то пока мирно уживаются и любовь к кожаным курткам, и любовь к зоологической Руси. «И пойдут по России Егорий гулять, водяные да ведьмы, либо Лев Толстой, а то, гляди, и Дарвин». Автору еще неясно, кто будет «гулять по Руси». А между тем едва ли можно в этом сомневаться. «Ведьмам» враждебен весь революционный, новый уклад, а с Дарвином он связан органически. Дарвин уже гуляет по Руси. Недаром Архиповы по ночам втихомолку зубрят его в числе иных прочих. По сути же нет никакой допетровской Руси, она вся выветрилась, сгинула, а есть Русь кожаных курток и бедноты и Русь новой буржуазии, городской и деревенской, и между ними вражда и борьба.

Спорить с Пильняком о допетровской Руси — трудно, как с человеком, который утверждает, что черное есть белое.

Речь, однако, идет сейчас не столько о теоретической верности той или иной «историософии», сколько о самом художнике, крупнейшем из молодых, с большим дерзанием и самостоятельностью, с несомненными художественными данными, — о художнике, знающем и приявшем новый быт, поставившем задачей своей дать целостную картину революции. Трудности здесь очень большие. Проторенных путей нет; старые образы, типы подновлять, перекрашивать и пере-

лицовывать на новый лад нельзя — этим не пробавишься,— а сколько писательской братии пробавлялось этим «рукомеслом». Приходится поднимать целину, идти своей дорогой. Но кому многое дано, с того многое и взыщется. Пильняку дано многое, и требования к нему должны быть повышенные. Ни в «Голом годе», ни в других вещах автора нет внутренней целостности, нет цельной картины ни 1919 года, ни революции, и образ писателя двоится; из разных, причудливо переплетающихся и противоречивых настроений сотканы его вещи. Кожаные куртки, Дарвин — и ведьмы, и Кононовы, мистика пола — и злая ирония над мистикой вообще, биология, звериное — и тут же поэма о большевиках, которые ведут нещадную борьбу со звериным и сталью хотят оковать землю; XVI и XVII столетия и век XX, горечь и радостность. Что-то не сведенное к одному мировосприятию, художественно не законченное и недодуманное есть во всем этом. Как будто автор стоит посредине на перекрестке двух дорог: по этой пойдешь — одно потеряешь, по другой — другое. Есть внутренняя несогласованность и дисгармоничность в самом художнике, в нутре его. И не потому ли у него такая тяга к зоологическому, биологическому, непосредственно данному, простому, что хочется, что нужно преодолеть эту раздвоенность? Органическое и биологически-простое ищет автор в жизни, с такими запросами подошел он и к русской революции и даже в кожаных куртках постарался найти «утюжное», «пугачевское», «крепкое», «ночное», «совиное». В этом он по-своему целен, последователен. Но целостной картины революционных дней Пильняк не дал. Нам кажется потому, что помешала эта несогласованность и дисгармоничность в художественном опыте писателя. Не ясно общее художественное мировоззрение автора. Может быть, для 19-го года было достаточно сказать себе: революция — стихия, бунт, Пугачев и т. д. Теперь этого явно недостаточно, да и тогда этого было недостаточно. Нужно более углубленное, органическое проникновение в нашу эпоху, чтобы связать все в одно, единое. И тут вопросы об интернациональном и национальном, о Дарвине и Егории, о курной избе и электрификации нужно решать, а не сталкивать и не сбивать их в одну кучу [1]. Это совсем не безразлично для нынешнего художника и для художественного творчества — иметь или не иметь единое эмоциональное, широкое проникновение в существо, в душу нашей революции, иметь или нет одну сердцевину и соответственную теоретическую ясность, ибо все это самым жизненным образом отражается на художественных произведениях.

---

[1] В «Утреннике» № 2 Б. Пильняк, по поводу своего ухода из газеты «Накануне», заявил между прочим: «...сам я, должно быть, сменовеховец». Мы думаем, что это — ошибка. Никаких вех как будто Б. Пильняк не сменял; здесь, однако, уместно сделать одну оговорку. По-видимому, Б. Пильняк за последнее время несколько изменил свое отношение к Интернационалу, усвоив формулу: Интернационал нам нужен для Запада (в вещах еще не напечатанных), и это приближает Пильняка в некотором роде одной стороной к сменовеховцам: для них Интернационал является орудием для достижения чисто национальных целей. Противопоставление тоже неправильное от начала до конца.

В конце концов, кожаные куртки: Архипов, Наталья, Лукич, Донат, Елена и прочие, превосходны у Б. Пильняка. Верно и хорошо отмечены свежесть и покоряющая бодрость, но ведь это не все. Это только существенные внешние признаки. «Энегрично фукцировать...» Но во имя чего, куда, зачем, что дальше внутри у этих людей? В какую даль идут они? Какую роль они играли в русской революции? Что дадут России, что дают? Они ведь живые люди. То же и с деревней. Пильняк искал звериные следы — он любит и знает звериные тропы. Он нашел их в деревне. Но это тоже не все, тут только кусок, часть жизни.

Вопрос о единой сердцевине автора приобретает сейчас решающее значение не только потому, что роль художественного слова в наши дни приобретает в общем водовороте жизни совершенно исключительное значение, но еще и главным образом потому, что мы вступили в полосу настоящей, подлинной переработки и внутреннего осмысливания всего пережитого за последнее пятилетие. Художник, который этого не поймет, быстро окажется позади «духа времени». Место оратора на митинге занимает художник, ученый. И они должны быть трибунами, пророками «с божественным глаголом» на устах.

IV

Несколько замечаний о писательской манере Пильняка. Пильняк, безусловно, свеж, самостоятелен и оригинален. Конечно, не трудно проследить влияние некоторых старых писателей на него: в описании, например, Ордынина-города сказываются Чехов и Горький, дьякон в «Мятели» напоминает «Соборян», на конструкцию последних вещей повлияли несомненно Андрей Белый и Ремизов. Все это, однако, не существенно: слишком своеобразен и индивидуален автор.

Очень затейлив и оригинален прежде всего стиль. Построение речи отходит от обычных норм. Обороты совершенно неожиданные и непривычные. Старый грамматик должен прийти от них в ужас. Речь раскидистая, ухабистая, слова бросаются широким, вольным взмахом, веером, врассыпную, либо ссыпаются разом ворохом. Слово любит Пильняк. Любит его историю, его первоначальный, коренной смысл, его ядро. «Слова мне — как монета нумизмату». И здесь Пильняк верен себе, своему основному художественному методу: искать первичное, действенное, не замутненное позднейшим. Часто грешит автор по части сказуемого и подлежащего. Часто — тире: нужно догадываться, перечитать фразу. Бросается намеком слово, за ним целый круг мыслей. В сущности разговорная, но манерная красочная речь. Печатное слово — слышное: слышишь, как выговаривает автор и кому оно принадлежит: громко, размашисто, без системы и внешней связанности и стройности, увесисто бросаются слова, булыжниками. От предложения к предложению — переходы в силу контраста: «Третьим интернационалом провода трубили по тракту Рязань. Повозка на двух колесах — беда называется». Много вводных слов, пояснений, вставок. Повторения упорные. При видимой

щедрости и размашистости — большая экономия. В предложение втискивается целая система образов, понятий.

Не только глава от главы, но абзац от абзаца обрубается. Стилизованная манера думать,— пишет как думает,— когда человек перебрасывается с одного на другое, особенно характерная для непроизвольного мышления — мысли плывут хаотично, вольно, как облака по небу. Мазок в одну сторону, мазок в другую, в третью, десятую, потом в конце еще какими-то штрихами воссоздается целая картина. Иногда Пильняк явно злоупотребляет этой манерой, и читателю приходится преодолевать страницы и связывать усиленно самому. Когда это чрезмерно, как в повести «Иван да Марья», это утомляет. В отличие от серапионовых братьев и большинства молодых писателей, занимательной, интересной фабулы у Пильняка нет, да и вообще фабулы нет. Не рассказы, не повести, не романы, а поэмы в прозе. Мозаика, механическое сцепление глав. Из самостоятельных этюдов составлен роман «Голый год». Такому же легкому расщеплению поддаются и некоторые другие вещи: «Мятель», «Рязань-яблоко» и пр.

Кстати, о «Голом годе» с точки зрения экономии. В романе 142 страницы, не очень большого формата. В эти полтораста страниц втиснуто столько художественно обработанного материала, что свободно хватило бы на столько романов, сколько в «Голом годе» глав. Как все это далеко ушло не только от времен «Обрыва» Гончарова, но и от времен более поздних, например, кануна войны и революции! В этом — стиль нашей эпохи. Даже Чехов и Бунин кажутся по сравнению с этой насыщенностью и экономией разжиженными.

В общем — все — взбаламученное, шумное, постоянно выходящее из границ, трубное, с восклицаниями, с большим нервным напряжением и концентрацией, как вода морская в лиманах. Пильняк пишет не сердцем, прежде всего, а нервами.

Образы, сравнения не затасканы, свои, свежие, тоже повторяются упорно. Резко индивидуальны и врезываются четко фигуры отдельных персонажей: дьякона, Сергея Сергеича, Зилотова, старика Архипова и других. Очерчены всегда импрессионистски. А вот таких мест следует избегать: Семен Семеныч говорит на собрании анархистов: «Я закрываю собрание, товарищи. Я хочу поделиться с вами другим фактом. Товарищ Андрей женится на тов. Ирине. Я думаю — это разумно. Кто-нибудь имеет сказать что-либо? — Никто ничего не сказал...» («Голый год»). Это — фельетонно и досадно выпирает из романа (поэма ведь). Такие места встречаются у Пильняка нередко.

Пильняк — писатель недавно выдвинувшийся, а между тем заметна большая проделанная над собой работа. И у него есть уже не один подражатель. Следы этого влияния все чаще и чаще приходится встречать особенно в среде литературной молодежи — лучшее доказательство, что в лице его мы имеем большого и самостоятельного художника.

Талант Пильняка быстро крепнет. Особенно это заметно по вещам последним, связанным с впечатлениями, полученными от поездки за границу. Но они еще не появились в печати, а это лучшее, по-

нашему, из всего написанного им доселе. И как будто допетровская Русь убрана куда-то в сторону.

Вообще же очень безалаберный и талантливый человек. Если верно, что у каждого настоящего художника должен быть непременно свой дурак, то у Пильняка их несколько. От некоторых следовало бы освободиться.

Говоря проще и прямей: нужно сказать окончательно и бесповоротно тем, которые говорят о добре и справедливости сухо и зло: «и черт с вами со всеми,— слышите ли вы, лимонад кисло-сладкий!»— и примкнуть всецело, от кого Русью новой пахнуло. (Допетровскую Русь — вон, романтику пола — вон, излишества натурализма — вон и т. д.) Почему? Потому, что только здесь слушают «всерьез и надолго», по-настоящему, по совести, а не так, как в литературных особняках, с улыбочками деликатными, сдержанными,— тонно, а по сути дела и зло. Почему? Потому, что — революция, кожаные куртки, большевики. Потому, что — «революция продолжается». И потому, что у Пильняка настоящий талант, и потому, что талант и революция сейчас неразрывны. И потому еще, что теперь настоящим большим художником может быть только пророк-художник, художник-водитель, художник-трибун.

«Третья столица» написана Пильняком в обычной его манере. Та же разбросанность, нумизматика слов, смешение места и времени действия, неожиданность переходов от одного к другому, смешение стилей А. Белого, Ремизова, Бунина, из чего, однако, получается свое, пильняковское, довольно причудливое словесное здание. Пожалуй, все это даже в сгущенной, конденсированной форме. «Места действия нет. Россия, Европа, мир, братство... героев нет. Россия, Европа, мир, вера, безверье, культура, метели, грозы, образ богоматери...» На титульном листе значится: повесть, неизвестно почему. Скорее полухудожественный, полупублицистический трактат, в коем образы, герои, картины, эпизоды то и дело перемежаются с обширнейшими рассуждениями экономического и политического характера. Такую тягу писателя к темам общественным можно только приветствовать: это — здоровая тяга и в наше время единственно актуальная. В аспекте антиобщественных и иных подобных господствовавших в недавнем прошлом настроений художественная публицистика Бор. Пильняка закладывает хороший фундамент, являя пример, которому всячески нужно подражать и следовать. Склонность у Бор. Пильняка к темам общественным, и притом остросовременным, была и раньше: достаточно вспомнить его «Голый год». «Третья столица» в этом направлении идет гораздо дальше; в ней художественная публицистика преобладает над «чистым» художником. Для Пильняка это хорошо вдвойне: он писатель-интеллигент до мозга костей, и все, чем жила наша интеллигенция в последние годы, ему родственно, понятно, оно при нем, в нем. Он — большой индивидуалист. И смертельно манит его и голое тело женщины, и есть сирость и скорбь одиночки в его вещах. И когда художник находит в себе

силы отойти, уйти от этого и пытается посмотреть на мир глазами публициста,— это — выход «из забора, торчащего в тоску», из малюсенького индивидуалистического мирка в поле, на люди, в то, что вихрится вихрями современности. Здесь — спасение от пустоты, топтания и бега на месте, обсасывания и возни с собой, похожей на пускание мыльных пузырей, моментально лопающихся. Нужно только помнить, что чем больше художник становится общественником, тем больше возрастают и не могут не возрастать к нему требования, особливо в наше время, насквозь общественное, перегруженное страстной, напряженной борьбой, напоенное кровью, трупным запахом, гулом и рыком орудий. Слово художника в таких условиях поистине становится делом; оно должно быть взвешено, отмерено, должно быть четким, ясным, ответственным.

Бор. Пильняк увидел в первой стадии русской революции торжество Коломны, Николы на Посадьях. Русская революция была оценена им как освобождение допетровской, канонной, избяной Руси, придавленной самодержавием, городом, интеллигенцией, чиновниками, духовенством. В «Третьей столице» эту канонную, допетровскую Русь Бор. Пильняк, кажется, потерял. Где-то развеялась, выветрилась она у него на путях от Себежа до Берлина и обратно. И сколько бы ни уверял Пильняк, что он по-прежнему романтик революции, в «Третьей столице» в образах и картинах, а не в декларациях, романтики древней Руси, освобожденной и выявленной якобы Октябрем,— а это, конечно, сплошная романтика и притом реакционная,— ее нет там. Недаром также в образе интеллигента Разина он развенчал также пугачевщину и разинщину (интеллигентскую) в революции. Время пришло такое: деловое время, требующее внимания к деталям, к обыденному, когда вместо одной неотложной, «ударной» задачи встают десятки и сотни, требующих столь же настойчивого разрешения.

В «Голом годе» Пильняк попытался дать Россию 1919 года. В «Третьей столице» — захват несравненно шире: Европа и мир противопоставлены Востоку, России. Мистер Смит по дороге в Сов. Россию пишет своему брату: «мы переживаем сейчас чрезвычайную эпоху, когда центр мировой цивилизации уходит из Европы и когда эта воля (воля хотеть, творить.— *А В.*) до судороги напряжена в России»... Об этом духовном тлении и распаде европейской цивилизации и написана повесть Пильняка. Сквозь внешнюю, показную комфортабельность, изысканность, благополучие, сытость Запада проступает иной его мертвенный лик, как у человека незадолго до смерти. Война унесла физически и духовно лучших, война вновь висит кровавой угрозой над миром. «В Европе не хватает моргов», «жуткое помешательство» на танцах дикарей, публичные дома с пятисотлетней давностью (культура!); публичные казни, на которые собираются отвратительные толпы зевак. Наконец, там те, «кто не хочет русской мути, метели и смуты, кто ушел из России», кто «вне России фактически. Имя им — изгои». Они — как шахматы без короля, потому что королем их заткнуто горлышко бутылки, потому что они забыли основной закон, «что родящими, творящими будут

лишь те, кто связан с землей». И главное — в Европе нет воли жить, воли творить, хотеть. Рассказано об этом художником метко и сильно. Мистер Смит — современный Петроний Запада, насквозь проникнутый скепсисом, бездеятельным, но без изящества, без мятежности римского Петрония,— тяжелый, деревянный, по-английски чинный и чопорный, пустой, без улыбки, неповоротливый, безразлично холодно рефлексирующий; салон-вагон; американцы; русские эмигранты — полковник Саломатин, агент французской контрразведки, князь Трубецкой, Лиза Калитина; морг; хорошо, местами мастерски написано. Тем, кто по старой привычке кривит язвительно губы при разговорах о распаде буржуазной цивилизации Запада («большевики выдумали»), очень полезна повесть Бор. Пильняка, писателя, находящегося от большевизма на дистанции более чем приличной.

Европе Пильняк противопоставляет революционную советскую Русь. По старому, усвоенному Пильняком, обычаю он должен был бы вспомнить и соответствующим образом прославословить национальную, канонную, избяную Русь и противоположить ее гнилому Западу. Так он и делал в «Голом годе» и в других своих вещах. Однако об этом автор в «Третьей столице» и не помышляет. Лейтмотивом в изображениях Новой России является речь мужика на митинге в пограничном пункте, обращенная к американцам, переступившим русский рубеж:

«Этот митинг мы собрали, чтоб ознакомить вас, приехавших из Америки, где, сказывают, у каждого рабочего по автомобилю, а у крестьянина — по трактору. У нас, товарищи, скажу прямо, ничего этого нету. У нас, товарищи, кто имеить пуд картошки про запас,— спокойный человек... У нас — колосональная разруха. Н-н-о, товарищи, нам это не страшно, потому что у нас наша власть, мы сами себе хозяева...»

Вшивая, голодная, мешочная, в лохмотьях и в лахурдах, разутая и раздетая, одурманенная самогоном, вываляниая в грязи, вороватая, нечесаная, дошедшая до людоедства новая метельная Россия у Пильняка,— где крадут ложки даже на советских вечерах в здравотделе, где мужчины ходят с поднятыми воротниками — лишняя гарантия, что не заползет вошь,— где собирают и охотятся на крыс и кольями дерутся у свежих могил, чтобы есть трупы. Но здесь есть воля хотеть, творить, воля не видеть, не замечать убожества и ужаса с тем, чтобы действовать, перекраивать, идти к лучшему, ибо в России — революция, кожаные куртки, люди джек-лондонской складки. «За стеной в Кремле были люди, уверовавшие в Третий Интернационал... Кто знает? — две тысячи лет назад тринадцать чудаков из Иерусалима перекроили мир. Конечно, этому были и этические, и экономические предпосылки».

Думается, что Бор. Пильняк очень верно почувствовал и схватил в некоторых существенных чертах различие между теперешней Европой и советской Россией. Буржуазная цивилизация Запада, в самом деле, в состоянии немощности, паралича, неверия в свои силы. У нее нет воли хотения, творчества, иссякают здоровые соки жизни. Недаром писатель дал фигуру современного Петрония Запа-

да — мистера Смита. Наоборот, в России, голодной, с «колосональной разрухой», есть уже теперь некая устойчивость, есть перспективы, какие-то более ясные и четкие очертания будущего, есть возможности, есть вера, бодрость, свежесть и смелость дерзания, есть воля не видеть, что мешает воле творить. Поэтому прав автор, когда пишет от себя: «Знаю, Россия уйдет отсюда новой: я вот видел того дворника, который съел свою жену, он не мог не сойти с ума, но мне не страшно это,— я видел иное, я мерил иным масштабом. Новая горит свеча Яблочкова, от которой рябит в глазах,— шестой уже год. Знаю: все живое, как земля веснами, умирая, обновляется вновь и вновь...»

Но здесь уместно и необходимо сделать целый ряд примечаний.

Если бы Бор. Пильняк противопоставил Республике Советов буржуазную цивилизацию Запада,— все бы было на месте. К сожалению, писатель размахнулся куда шире: Россию он противопоставляет миру, Европе вообще. Но никакой Европы вообще нет. В Европе — две Европы: вторую Европу, Европу рабочих блуз, бунтов, стачек, восстаний, автор почти не приметил. Она маячит у него в повести где-то в туманах, она на задворках, ее еле-еле видно. Пильняк упоминает о ней: «рабочие, безработные, их матери, жены и дети — и с ними еретики, безумцы, поэты и художники... Одиночками, толпами, тысячами — обожженными глотками, винтовками, пистолетами, пушками — кричали — Третий Интернационал...» Но об этом упомянуто вскользь, между прочим, это не показано, а сказано. Читатель не чувствует, не видит этой Европы, он вынужден на слово верить писателю. Вот о полковнике Саломатине, о Трубецком, о мистере Смите Пильняк пишет со всей тщательностью, подбирая мелочь к мелочи,— а о кричащих — Третий Интернационал — скупо до предельности. Получается явно неправильная пропорция, искажение действительности. Роль рабочих, безработных, безумцев, художников, поэтов в жизни Запада несравненно более значительна, чем это представляется по Пильняку.

Есть еще одно обстоятельство.

Упомянутый выше мужик, между прочим, говорит на митинге: «...у нас теперь власть трудовых советов, а для заграницы у нас припасен Третий Интернационал». Выходит, что Россия идет своими особыми путями, совсем отличными от путей Запада, рабочие же и безумцы кричат о III Интернационале словами в сущности чужими, «припасенными» где-то для них людьми себе на уме. Но III Интернационал колыбелью своей имеет Запад, его «припасали» рабочие Запада ни в какой мере не менее, чем русские рабочие.

Хорошо, что у Пильняка мужики заговорили о III Интернационале; раньше, хотя бы в «Голом годе» и в других вещах Пильняка, они утверждали, что вообще никаких интернационалов и немца Маркса не надо. И с ними соглашался автор, определяя русскую революцию как явление исключительно национальное. Отбросив романтику допетровской Руси, Пильняк не мог не сделать шага вперед, признав роль Третьего Интернационала. Это шаг вперед, но шаг неверный, колеблющийся, шатающийся, так как сюда вклинивается новая пу-

таница о «припасенности» Интернационала хитроватым мужиком и «безумцем» Пильняком для каких-то простофиль Запада. От этого и получается неправильное, со славянофильской, устряловской отрыжкой противопоставление Европы России. Европу рабочих, безумцев, еретиков Бор. Пильняк видит плохо и говорит о ней глухо, мало, скупо. Отсюда у него — закат Европы по Шпенглеру.

Но так же неясно и неотчетливо он различает многое и в Советской России. Метель до сих пор застит ему глаза. Он и здесь очень внимателен к отдельным случаям, фактам, бытовым мелочам. Подобно гоголевскому Осипу, он ничем не брезгует: все пригодится в дороге. В бричке, в коей он путешествует по полям российской словесности, чего-чего только нет: и вагон детских сосок Внешторга, вместо которых оказалась другая резина, и баба, кричащая где-то: «Дунька, Дунькя-а,— гуртуйси здеся», и «электризатор», обманывающий бессовестно мужика — и еще и еще многое другое собрано в бричке. Притом — свалено все в одну кучу без разбору: пусть разберется сам читатель. Но опять-таки Пильняк становится чрезвычайно скупым, как только дело касается подлинных, настоящих строителей Новой России. Их Пильняк берет в свою бричку не с очень большой охотой. Правда, в повести есть прекрасные, прочувствованные страницы о том, как в каждом уездном городишке открылись после Октября газеты и в них писали миллионы, как из Красной Армии, из клубов культпросветов, из комсомолов вышли новые джек-лондонские люди. Есть также о Кремле и 13 чудаках, перекроивших мир, но все это только отмечено, намечено, набросано. А впереди, на виду — людоедство, тьма египетская, вошь, грязь, воровство. Поэтому заявление, что в России творится новая жизнь, остается только заявлением. По Шпенглеру получается не только Европа, но и Россия в сущности. Европа и Россия по Шпенглеру покрывает все энтузиастические декламации писателя, и впечатление двоится: как будто в глубине души своей автор — в плену шпенглеровских идей и относительно Европы, и относительно России; делает усилие освободиться от этих мыслей, но оно — от ума, от рефлексии,— тогда следуют декларации о воле хотеть и воле не видеть, о солнечных днях и метелях.

Совершенно несносно литературное мешочничество Бор. Пильняка. Оно и раньше давало о себе знать. В «Голом годе» Бор. Пильняк взял, немного переделав, у т. Либермана (см. книгу «В угольном царстве») главу о работе в шахтах. Теперь этот прием он, по-видимому, пытается до известной степени легализовать: страницы из «Полой Арапии» Всев. Иванова, страницы из повести Бунина «Господин из Сан-Франциско» (это со ссылками); а без ссылок казнь Ландрю по Тургеневу, по Бунину — салон-вагон со Смитом. К чему все это? Талант у Бор. Пильняка — самобытен, свеж и по сути самостоятелен. Сквозит во всем этом величайшая неряшливость и небрежность к читателю: не разберет, мол,— все скушает. В оправдание можно сказать: повесть является художественно-публицистической вещью, в коей такие вставки и заимствования допускаются, так сказать, природой произведения. Но и с этим едва ли возможно согласиться

уже по одному тому, что у автора в этих заимствованиях нет никакой умеренности.

Потом о метелях. В «Былье» о метелях, в «Голом годе» о метелях, в «Третьей столице» опять о метелях. Повторяем: очень хорошо, что Пильняка тянет к широким общественным темам, хорошо, что он начинает как будто забывать основательно свою допетровскую Русь. Прекрасные страницы есть в повести. В частности, замечателен один из лейтмотивов: «В России — великий пост — в сумерки, когда перезванивают колокола и хрустнут после дневной ростепели ручьи под ногами» и т. д.— лучшее место в повести. Повесть несомненно свидетельствует о росте Пильняка как художника. Но... назвался груздем — полезай в кузов. Чтобы быть художником-общественником, говорить о Европе, России и III Интернационале, чтобы быть проповедником,— нужно привести свои мысли, настроения в порядок. Этого порядка, контактного с эпохой, с революцией, у писателя нет. Отбросив в сторону былую романтику избяной, древней Руси, Бор. Пильняк повис как бы в воздухе, в пустоте всесветного шпенглерианства. На этой позиции долго держаться нельзя в стране, где живут волей хотеть и творить. «Третья столица» в этом смысле — повесть переходная к чему-то иному. Очевидно, художнику нужно волю хотеть не только уловить сознанием, но и пережить и воплотить ее в живые образы. И еще нужно точно и ясно дать отчет, о какой Новой России идет речь, какую Россию желает автор. Все эти слова и словечки о метельной России, о том, что свет с Востока,— явно устарели, не трогают, неубедительны, смутны, мутны, неопределенны.

«Машины и волки» — новый этап в творчестве Бор. Пильняка. Конечно, это не роман. Это — прежде всего художественные дневники автора о себе и о днях наших, как он их понимает. Писателю с особой силой удалось противопоставить две России: Россию волчью, звериную, биологическую, деревянную — России машинной, фабричной, той, что идет, развивается от культуры, от науки, от техники, от искусства. Это противоречие — основное в нашей жизни: русская революция обострила его до последних пределов. Русская революция не может окончательно победить и закрепить свои победы в сторону некапиталистического, социалистического пути развития, если машины не победят у нас волков. То и другое — смертельные враги. Тут должен быть для писателя выбор, окончательный и бесповоротный. В «Машинах и волках» Пильняк этот выбор делает, он за Россию машинную, но выбор сделан художником все же умом. Сердцем он больше с Россией волчьей. Именно по этой причине волчья Россия у Пильняка и в этом произведении изображена сильней и ярче. Волчья Русь конкретна, телесна, живописна. Машинная Русь, наоборот, уводит читателя куда-то в горние высоты метафизики, недаром машина у Пильняка показана как некое метафизическое существо. Пусть это даже поэтическая вольность, метафора, но ведь и они для художника отнюдь не случайны. На самом же деле машина целиком враждебна всякой метафизике. Пильняк в «Машинах и вол-

ках» не разрешил противоречия между двумя Россиями, а только столкнул их вплотную, лбом ко лбу. В своих последующих вещах он неминуемо должен был попытаться *эмоционально* разрешить это основное противоречие между двумя Россиями, которое он увидал так, как никто не увидел из современных ему писателей. И он по-своему добросовестно искал этого разрешения. Он много за последние годы путешествовал. Он был в Лондоне, в Берлине, в Турции, на севере, в Палестине, в Китае, в Японии. Это пошло ему на пользу. Путешествия расширили художественный кругозор Пильняка. Они сделали его более культурным, они обогатили его очень разнообразным и ценным материалом, в значительной степени стерли с него налет коломенской, уездной ограниченности, достаточно заметной в его более ранних вещах. Но самое главное, путешествуя, Пильняк убедился, что на традиционной русской тройке в наш век далеко не ускачешь: аэроплан всегда ее обгонит. На Западе, в Европе, в Японии Пильняк почувствовал патетику современной техники, науки, знания. Пильняк очень любит видеть все экзотическое, может быть, потому, что его талант лишен выдумки, фантастики. Раньше эту потребность он удовлетворял, эстетически преображая полынную, волчью Русь; теперь художник экзотику нашел в радии, в моторе. В соответствии с этим ему пришлось отказаться от своего прежнего романтического неославянофильства периода «Голого года». И это очень хорошо, так как и на этом коньке тоже далеко не уедешь. Новая ориентация Бор. Пильняка нашла свое художественное воплощение во всех значительных его произведениях последнего времени: и в сборнике «Мать — сыра земля», и в «Расплеснутом времени», и в «Корнях японского солнца», и в «Китайской повести», в «Иване Москве» и в ряде мелких рассказов. Приходилось слышать мнение, что Пильняк напрасно увлекается Японией, Китаем, Шпицбергеном, что его талант будто бы от этого увлечения побледнел и что ему лучше писать по-прежнему о коломенских мужиках и обывателях. Это очень ошибочное мнение. Правда, иногда некоторые повести и рассказы Пильняка за последние годы кажутся как бы менее сочными и насыщенными, но это совсем не является общим правилом. Достаточно, например, отметить, как изображена китайская жара, полет в Японии на аэроплане, превосходную повесть «Иван Москва», последние рассказы, чтобы убедиться в крепости пильняковского письма. Но кроме того, последние вещи писателя стали более строгими в отношении физиологической эротики, более европеизированными и космополитическими. Его коммунисты уже не кожаные куртки с пугачевским обликом, а преобразователи земли силой радия, науки. Коммунисту Ивану Москве волчья Россия по наследству передала сифилис. В этом его трагедия, но он преодолевает эту трагедию, отдавая себя целиком машинной России Он — не только практик, он ученый-мечтатель, он верит чудесному, но его чудесное — в заводе, в лаборатории, где человечество по крупинкам копит чародейный радий.

Пильняку предрекали много бед и напастей. О Пильняке писали как о литературном изгое и контрреволюционере, на его Макара

валили столько шишек, как, пожалуй, ни на какого иного писателя-попутчика. Его имя сделали нарицательным и ругательным в некоторых кругах. А он оказался в итоге более чутким к нашей современности, чем многие иные прочие, получившие соответственные патенты и награждения. Он живо и внимательно приглядывается к окружающему, он не стоит и не топчется на месте, исправляет с готовностью свои ошибки. Это отрадно. В этом залог и дальнейшего его художественного роста.

Одно с настойчивостью следует пожелать писателю — большего внутреннего такта: его Пильняку не хватает до сих пор.

ВСЕВОЛОД ИВАНОВ

I. «ИДЕТ С 1917 ГОДА ОДНА МОЯ ДОРОГА — СМЕРТНАЯ»

Из молодых беллетристов, выдвинувшихся за последние годы, Вс. Иванов наиболее решительно и безоговорочно принял Советскую революционную Россию, и выходит это у него просто, молодо, легко, художественно, правдиво и цельно. Он не осматривается по сторонам прицеливающимся, сомневающимся взглядом, не расходует себя на двусмысленности, недоговоренности, не боится, что его будут считать большевиком в литературе, не играет под сурдинку «на всякий случай» из опасений, что неизвестно, мол, «чем все это кончится». В равной мере далек писатель и от тех безвкусных, добродетельных, выхолощенных агиток, где все хорошо: революция победила по всему фронту, и граждане благоденствуют, славословя предержащие власти. Таких, не в меру ревнивых, советских суздальских богомазов от литературы у нас немало, и бывает подчас плохо: читатель либо со скукой отбрасывает напечатанное, либо вопит: обман.

С общего отношения к революции нужно начинать вообще и теперь в особенности, и, в частности, раз речь заходит о поэте, беллетристе, потому, что волей-неволей, но каждое их слово, каждая вещь падает прежде всего на чаши весов революции и контрреволюции, что нет никакого искусства вообще, «чистого» искусства, искусства в себе и для себя и не может быть, особливо в годы, когда еще недавно звучали только сталь и железо, когда люди вгрызались друг другу в горло, когда все и по сию пору идет под знаком этой войны, потому, наконец, что в области художественной жизни чрезвычайно сильны предрассудки о всемирном, самоценном искусстве, и встречаются они даже там, где им совсем не место.

Вс. Иванов — наглядный аргумент революции. Глубочайший смысл Октября в том, что он выдвинул подлинный демос. В государственные и хозяйственные органы, в Красную Армию, во все поры России с Октябрем хлынули сотни тысяч рабочих, крестьян, мелкого

служилого люда, подпольной, наиболее демократической и необеспеченной интеллигенции, о ком с ярой ненавистью, как об охлосе, о хамах, твердили и твердят буржуа и «большая» интеллигенция, с солидным, в недавнем, положением, интеллигенция хороших гостиных, ресторанов, высоких заработков и гонораров. Красная Армия уже показала и доказала этим «бывшим людям» жизненную крепость охлоса. Гораздо сложней дело обстоит в области хозяйственной и особенно идеологической, в тесном и узком понимании этого термина. Овладеть наукой, искусством куда трудней, чем взять и держать власть. [...] Только теперь можно наблюдать первые побеги, видеть первые ростки, начатки новой культуры. Это не пролетарская, не коммунистическая культура. Нам далеко до этого, ибо пролетариат вышел из войны чрезвычайно ослабленным. Но это и не старая императорская культура, довоенная, разбавленная новой нэпмановской идеологией. Это советская, промежуточная, переходная культура. В ней больше от крестьянина, от «демократического» интеллигента, чем от рабочего, да ведь рабочий еще только в пути. Она вся неустойчива, расплывчата, обращенная своим лицом к тому, что в будущем явится подлинной культурой пролетариата, и она органически враждебна, четка и ясна в своей этой враждебности к старой буржуазно-помещичьей культуре.

Вс. Иванов — один из первых свежих и крепких ростков послеоктябрьской советской культуры в области художественного слова. Он кровно связан с охлосом, наполняющим рабфаки, студии, командные курсы, академии, университеты и пр. Он их по происхождению, по прошлому участию в революции, по своему психическому складу и облику. Пришел он из тайги, с тундр, со степей, гор и рек сибирских, весь обвеянный ими. Отец был приисковый рабочий, самоучкой сдал экзамен на школьного учителя. «С 14 лет,— рассказывает о себе Иванов,— начал шляться. Был пять лет типографским наборщиком, матросом, клоуном, факиром — «дервиш Бен-Али-Бей» (глотал шпаги, прокалывался булавками, прыгал через ножи и факелы, фокусы показывал); ходил по Томску с шарманкой; актерствовал в ярмарочных балаганах, был куплетистом в цирках, даже борцом. С 1917 года участвовал в революции. После взятия чехами Омска (был я тогда в Красной гвардии), когда одношапочников моих перестреляли и перевешали, бежал в Голодную степь и, после смерти отца, дальше за Семипалатинск, к Монголии. Ловили меня изрядно, потому что приходилось мне участвовать в коммунистических заговорах. Так от Урала до Читы всю колчаковщину и скитался...» («Автобиография»). Два раза Иванова собирались расстреливать: один раз партизаны, в другой — новониколаевская чека, по недоразумению. Болел тифом. Словом, жизнеописание совершенно определенное. Вс. Иванов — не старый подпольный революционер, он вообще беспартийный,— революция подняла его на своем могучем гребне вместе с сотнями тысяч другой молодежи, которая до того работала в типографиях, а в периоды безработицы «шлялась», пробиваясь чем бог попплет.

Теперь эта молодежь идеологически оформляется,— раньше не-

когда было — дрались,— и закрепляется на занятых во время революции позициях. Всеволод Иванов наглядный показатель того, как далеко шагнул вперед этот демос, как много творческих, свежих сил таит он в себе. За ним и с ним — тысячи и десятки тысяч пишущих стихи, рассказы, драмы (вся Красная Армия, говорят, пишет теперь), «проглатывающих» учебники и книги. В литературе он тоже не одинок. С ним довольно значительная, с каждым месяцем растущая группа художников слова. Все они — из одного гнезда, от одной матери. Зарубежные витии — Бурцевы, Мережковские, Бунины, Черновы — могут сколько угодно вопить о хамодержавии, сколько угодно могут свистать и заливаться соловьями о западноевропейском парламентаризме и демократизме, не в пример «русской советской азиатчине»,— факт тот, что именно большевизм и «советизм» расчистили и проторили дорогу подлинной рабоче-крестьянской демократии, факт тот, что в среде этой демократии выкристаллизовывается новая интеллигенция, со свежею кровью, и что она — интеллигенция эта — шагает семимильными шагами, завоевывая себе надлежащее, господствующее место «на пиру жизни». Господа Мережковские покинули Россию в мыслях, что она без них пропадом пропадет. Они только освободили путь свежим и здоровым.

II. «И ТОМУ, ЧТО ЖИВ,— РАДУЮСЬ...»

Основной темой рассказов и повестей Вс. Иванова является гражданская война партизан в Сибири с колчаковскими войсками. Тема сама по себе тяжкая, кровавая. Зверски расправлялись колчаковцы с рабочими, крестьянами, красногвардейцами, и не давали пощады белым отрядам партизаны со своей стороны. Вс. Иванов — непосредственный участник этой войны — сумел пронести и сохранить через всю кровавую эпопею большое, любовное, теплое, жизнепринимающее чувство, радостность, опьяненность дарами жизни. Словно после грозы, ливня и бури, когда солнце особенно жгуче, весело и молодо льет свет свой, вещи Вс. Иванова освещены этим чувством и ощущением теплой, светлой и материнской ласки жизни: тайги, степей, сопок, ветров, партизан. В передаче этого настроения — главная «изюминка» произведений Вс. Иванова, основной мотив его творчества, то, с чем остается писатель на всю свою жизнь, что является «душой» произведения, сообщает ему тон и дает окраску. «У всякого человека есть внутри свой соловей»,— говорит маслодельный мастер в «Партизанах». Тем более такой соловей должен быть у писателя «божьей милостью». Замолкает такой соловей — и писатель становится скучным и серым, перепевает себя, и о нем говорят: «исписался», «отпел», «кончился». Таким соловьем у Вс. Иванова является глубокая, мягкая и в то же время сильная звериная и непосредственная радостность. Ее особенность в том, что она выношена, а может быть, и рождена в кровавые, смертоносные дни, в мытарствах и скитаниях.

В «Бронепоезде» есть эпизодическая фигура — «солдатик в го-

лубых обмотках и в шинели, похожей на грязный больничный халат». Шляется и присматривается ко всему.

«Солдатик прошел мимо, с любопытством и скрытой радостью оглядываясь, посмотрел в бочку, наполненную пахнущей, похожей на ржавую медь водой.

— Житьишко! — сказал он любовно...»

Вс. Иванов в своих вещах очень напоминает этого солдатика. Он как будто в стороне, ко всему присматривается, но читатель чувствует, что каждой написанной своей страницей автор говорит любовно и с скрытою радостью: житьишко! — идет ли речь о сопках и степях или партизанах и китайце Син Бин-у.

И не мешает ему густая, липкая человеческая кровь кругом. Дал автор сцену расстрела начальником партизан Никитиным молодого слесаря, у которого при пробе бомбы не разорвались, и тут же, рядом,— лирическая глава, кончающаяся гимном жизни:

«— Эх, земли вы мои, земли тучные!

— Эх, радость — любовь моя, горная птица над белками!

— Верую!» («Цветные ветра»).

Только что он рассказал в «Бронепоезде», как мужики сотнями «как спелые плоды от ветра падали... и целовали смертельным, последним поцелуем землю»,— и новый гимн:

«...пахнет земля — из-за стали слышно, хоть и двери настежь. Пахнет она травами осенними, тонко, радостно и благословляюще. Леса нежные, ночные идут к человеку, дрожат и радуются,— он господин.

Знаю!

Верю!

Человек дрожит,— он тоже лист на дереве огромном и прекрасном. Его небо и его земля, и он — небо и земля. Тьма густая и синяя, душа густая и синяя, земля радостная и опьяненная. Хорошо, хорошо — всем верить, все знать и любить!»

По старым добрым традициям, тут «слезу пустить надо», сделать панихидное лицо либо нагромоздить всяких настроений, размышлений, стенаний. А тут — гимны! Никакого благообразия литературного нет. Ах, какой примитивизм, какая некультурность и грубость нравов!

Автор настолько переполнен гимнами жизни, что обычные рамки рассказа, повести ему тесны. Он постоянно их раздвигает, вставляя лирические главы, отступления, обращения — целые рапсодии. Подобно скальду Ибсена, он на могилах сынов и братьев своих по борьбе слагает песни:

Язвы все врачует
Песнь волшебной силы,
Так греми ж сильнее
Над сынов могилой!

В «Автобиографии» («Литературные записки», № 3) Иванов, между прочим, рассказал, как его два раза расстреливали. Повест-

вование о расстрелах кончается там заявлением, обычным для писателя: «Идет с 1917 года одна моя дорога — смертная. И тому, что жив,— радуюсь...»

Знаменательней же всего то, что во всем этом у Всеволода Иванова нет ни тени усталости, разочарования, издерганности, размагниченности. Здесь не тяга к обывательской размягченности, к подушкам и перинам от перенесенных невзгод, что теперь очень часто встречается, не ренегатство и отход, а действительно глубокая, здоровая радость. Большая она, широкая, всеобъемлющая, всепокоряющая. Велики дары жизни, и тонут в них кровавейшие человеческие дела, кажутся отдельными эпизодами, а надо всем «земля радостная и опьяненная», господин ее — человек.

Пришел писатель из степей, гор, лесов, где все напоено могучей первобытной жизненностью, красотой, девственной нетронутостью и цельностью, где и люди, как окружающая их природа, по-первобытному сильны и здоровы. Вместе с ними боролся писатель, и была эта борьба, по своему содержанию, такова, что не обессилила, не измотала, а еще крепче связала его с красотой и зовами жизни, зовами таинственными и прекрасными.

Такова Сибирь у Вс. Иванова: густой, жирный, теплый, тучный, радостный, медоносный, жизненосный, густо пахнущий, тугой, крепкий, смоляной, жаркий, красно-оранжевый, синий, упругий, великий, сладостный, острый, стальной, зеленый, бурый, спелый, сладко-пахучий, нежный, тягучий, радужный, кровавый и т. д. Все сильное, пахучее, цветистое, яркое, буйное, крупное. Даже ветра у него цветные, голос — розовый. «Азпат тело любит крашеное»,— это он про себя прежде всего так написал. Бледных красок на палитре Вс. Иванова нет. От этого и горы, и степи, и леса, и реки выступают полные цветов, буйной жизни, зовут и манят к себе своей звериной красотой и пестротой красок, как малявинский хоровод, как яркие сарафаны и платки деревенских женщин в праздники.

А партизаны? Все они у него здоровые, свежие, кряжистые, дубовые. Больных, с надрывом, у Иванова нет. Он их не изображает, не любит, они — не герои его романа. Дикой, непреоборимой силой и властью земли напоены до краев его мужики-партизанщики соками жизни, соками густыми и пахучими, как деревья весной. Селезнев — «у него была широкая, лошадиная спина, с заметным желобком посредине», «ступал грузно». Соломиных говорит про него: «Медвежья душа у человека». Сам Соломиных «походил на выкорчеванный пень — черный, пахнущий землей и какими-то влажными соками». Горбулин — «широкорожий, скуластый с тонкими прорезами глаз». Вершинин — «широкие, с мучной куль, синие плисовые шаровары плотно обтянулись на больших, в конское копыто, коленях... высокий, мясистый, похожий на вздыбленную лошадь... с тяжелыми сапогами, как у идола». Каллистрат Ефимыч — «тело широкое, тяжелое и длинная, тяжелая, в проседь борода... огромные руки». Ему под шестьдесят, сыновья семейные, а он тянется к молодой Настасье, как 17-летний. Все у них нутряное, исподнее, неподдельное и простое. Слова выговариваются с трудом и всегда отвечают

внутренним движениям. Так же прямы и непосредственны их действия.

Городские большевики у Иванова тоже полны энергии и движения. Председатель подпольного ревкома Пеклеванов — с впалой грудью, говорит слабым голосом, кожа на щеках у него нездоровая, «но глубоко где-то хлещет радость, и толчки ее, как ребенок во чреве роженицы, пятнами румянят щеки». Комиссар Васька Запус — «волос у него под золото, волной, растрепанной на шапочку. А шапочка — пирожок, без козырька, и наверху — алый каемчатый разрубец. На боку, как у казаков, — шашка в чеканном серебре... Слова у Запуса розовые, крепкие, как просмоленные веревки, и теплые... Глядит из-под шапочки — пельменчиком, веселым глазком... маленькие усики над розовой девичьей губой...» Даже у Никитина, который дает только кровь, внутри спрятаны ласковость и «ухмылка». Матрос из «Бронепоезда», Васька Окорок — тоже веселые, хохочущие люди.

Атмосфера партизанщины бодрая, веселая, уверенная, героическая. Вот откуда радостность, пронизывающая писания Вс. Иванова.

Сим победиши!

Если прав Гинденбург, что побеждает тот, у кого крепче нервы, то партизаны и большевики: Никитины, Васьки Запусы, Пеклевановы — должны были победить, так как на их стороне была не только крепость нервов, но и сама жизнь, ее стихийная сила, ее радость. Эта сила дала возможность марксистскому большевизму не только разбить Колчака, Врангеля и Деникина, но и разорвать кольцо блокады, но и отбить нападения могущественной Антанты. Большевизм сумел соединить себя с этим могучим и мощным потоком жизни, с этой миллионной первобытностью. И потому он устоял и побеждал. Вещи Вс. Иванова, в числе прочего,— чудесный, художественный документ нашей эпохи, выясняющий с внутренней, психологической стороны, почему мы, большевики, оказались победителями в гражданской войне.

Сейчас за рубежом печатается тьма-тьмущая воспоминаний, повествований, мемуаров, фельетонов о недавней гражданской войне в Сибири, в Крыму, на Дону. Все они окрашены, во-первых, воплями,— эти мерзавцы лишили нас сытой жизни, ресторанов, кабаков и автомобилей, во-вторых, полным неверием в себя и в дело, за которое недавно распинались, истерикой и пессимизмом. Очень любопытно сравнить это зарубежное творчество с художественными вещами Вс. Иванова. Вывод общий один: одни сумели через всю тяжесть гражданской войны сохранить и даже накопить «эликсир жизни», выйти здоровыми духовно и благословляющими жизнь, другие стекали, как гной, на окраины, все потеряли, во всем изверились, оказались внутренне опустошенными. Судите сами, на чьей стороне была правда истории.

Широкая радостность и упоенность жизнью, освещая творчество молодого писателя, дает ему ключ к действительно художественному подходу и обработке материала. Благодаря наличию этого основного настроения Вс. Иванов обнаруживает ту художественную проница-

тельность, правдивость и нелицеприятие, без каковых произведения непременно делаются ходульными, тенденциозными, лишенными плоти и крови.

Верно ли это в отношении к вещам Иванова?

Остановимся подробнее на его мужиках-партизанах.

III. «ЗАМЕТЬ, ХОРОШИЕ ПАРНИ БЫЛИ»

«Нам с этой властью (колчаковской.— *А. В.*) не венча́ться. Наша власть советская, хрестьянская...» (Селезнев).

«Только я говорю, без большацкого правления — наша погибель. Давай, мол, из камню большаков к восстанию тащить...» (Краснобородый).

Не сразу, однако, сибирские мужики пришли к мысли, что без «большацкого» правления — погибель их. В «Партизанах» Иванов отмечает, что этих самых «большаков» крестьяне вылавливали и предавали колчаковским отрядам. Понадобился некий поучительный, жизненный опыт, чтобы мужики изменили свое отношение к «большакам» и пошли к ним с «истомленными, виновными лицами».

В результате этой жизненной практики мужики прежде всего убедились, что «Толчак» непременно оставит их без земли.

«— Парней-то призывают к Толчаку этому самому служить, а они не хочут. А ну его к праху, чех, собака, и земли все хочет отбирать.

— Отберет,— уверенно прогудели мужики» («Цветные ветра»).

Из «Бронепоезда»:

«Вершинин, с болью во всем теле, точно его подкидывал на штыки этот бессловный рев, оглушая себя нутряным криком, орал:

— Не давай землю японсу! Все отымем! Не давай...

...Как рыба, попавшая в невод, туго бросается в мотню, так кинулись все на одно слово:

— Не-е да-а-вай!!!»

Сюжет повести «Цветные ветра» развертывается из того, что колчаковские офицеры обещают киргизам кабинетские земли, а крестьяне этих земель отдавать не хотят.

В сущности, особых, а тем более помещичьих угодий в Сибири нет, и мужики вкладывают в лозунг — земель не отдадим — свою особую мысль, свое понимание.

Партизан Горбулин говорит:

«Одуреешь *без работы-то*. Мается, мается народ и сам не знает пошто...» («Партизаны»).

В «Бронепоезде» Знобов подтверждает:

«— Народ *робить* хочет.

— Ну?

— А робить не дают. Объяростил. Гонют».

Наумыч, мужик, жалуется Каллистрату Ефимычу:

«— Мается люд. Для блезиру хоть пруд гонит... Душа мутится с войны... Робить...» («Цветные ветра»).

Робить охота. Держит земля мужика, требует его пашня. А робить не дают: «Толчак», атамановцы, чехи, американцы, японцы,

милиционеры. Селезнев — самый «справный» хозяин, богатый, церковный староста, а его вынуждают обстоятельства сделаться начальником партизанского отряда: в праздник приехали милиционеры, «накрыли» Селезнева с самогонкой, разбили самогонный куб и были «случайно» убиты «случайными» плотниками.

«Случайные обстоятельства» то и дело врываются в трудовую жизнь сибирского мужика: то парней гонят по мобилизации к Колчаку, то начинают бесчинствовать атамановские банды, то колчаковские офицеры тревожат крестьян обещаниями отдать кабинетские земли киргизам, то беспокоят японцы, чехи, американцы.

«Польские уланы отправляются в поход.

Некоторые из улан, проезжая знакомые деревни, раскланивались с крестьянами. Крестьяне молча дивовались на их красные штаны и синие, расшитые белыми снурками куртки.

Но чем дальше отъезжали они от города и углублялись в поля и леса, тем больше и больше менялся их характер. Они с гиканьем проносились по деревням, иногда стреляя в воздух, и им временами казалось, что они в неизвестной, завоеванной стране,— такие были испуганные лица у крестьян и так все замирало, когда они приближались» («Партизаны»).

Дальше начиналась ловля «большевиков», изнасилование женщин, расстрелы.

Огромное озлобление отмечает у мужиков автор к иноземным войскам.

Партизаны взяли в плен американского солдата, сгрудились вокруг него:

«— Жгут, сволочи!

— Распоряжаются!

— Будто у себя!

— Ишь забрались!

— Просили их!

Дальше они убеждают пленного:

— Ты им там разъясни. Подробно. Не хорошо, мол. Зачем нам мешать?»

Вообще крестьяне у Вс. Иванова с первого взгляда пламенные патриоты. Они за «Расею», за «хрестьян», за «православных», против иноземцев. Пришедши к Никитину, мужики подозрительно выспрашивают, каких он земель, крещеный ли и т. д. Рассказ «Дите» — один из лучших — целиком посвящен теме, как интернациональная русская революция преломляется в мужицком национализме. Партизаны убили офицера и женщину с ним в степи, нашли в кузове тележки грудного ребенка и решили его выкормить. С этой целью делается набег на киргизов, умыкается молодая киргизка тоже с ребенком; ее заставляют кормить приемыша, и когда партизаны замечают, что она лучше кормит своего, то убивают его: «Нельзя хрестьянскому пареньку, как животине, пропадать».

В национализме мужиков Вс. Иванова есть одна странность: никто из партизан ни разу не обмолвился ни единым словом о войне с немцами. Колчаковцы, как известно, своим главным лозунгом сде-

лали «единую, великую, неделимую Россию». На всех перекрестках они твердили о позоре Брестского мира, о предателях родины и т. д. В их распоряжении были газеты, устная агитация и пр. Казалось бы, мужики, настроенные столь «по-крещеному», должны были легко поддаваться воздействию колчаковской пропаганды. Между тем об единой, великой неделимой среди партизан ни звука. Наоборот, именно власть Колчака считали они инородческой, а большевиков — «хрестьянской». В чем дело?

Дело в том, что мужицкий национализм, как и вера,— земляные, от власти земли. Корни здесь. Чехи, американцы, японцы не давали «робить». В этом и разгадка и ключ к мужицкому национализму. Большевизм сумел свой интернационализм связать с землей, с основным, исконным требованием мужиков. Свой национализм русские белогвардейцы должны были, наоборот, в силу классовой своей природы, противопоставить этому требованию. Больше того, они связались с чехами, японцами и вместе с ними мешали «робить». Отсюда — равнодушие мужицкого национализма к национализму белогвардейцев и сочувствие интернационализму большевиков, которые дают помощь «чужих земель».

У нас до сих пор, особенно за рубежом, продолжают еще долбить об единой, великой и пр. Следовало бы внимательней присмотреться к партизанам Вс. Иванова — тут много поучительного, художественного материала и для Милюкова, Бурцева и К°.

«Робить» не давали. Разбитые колчаковцами, партизаны отступают в горы.

«Партизаны, как стадо кабанов от лесного пожара, кинув логовище, в смятении и злобе рвались в горы. А родная земля сладостно прижимала своих сынов, идти было тяжело... Вершинину, начальнику отряда, думать было тяжело; хотелось повернуть назад и стрелять в японцев, американцев, атамановцев, в это сытое море, присылающее со всех сторон людей, умеющих только убивать» («Бронепоезд»).

Поднимались тяжело — все, богатеи, старосты. И воевали. А земля звала к себе. Тосковали мужики. «Мозги, не привыкшие к сторонней, не связанной с хозяйством, мысли, слушались плохо, и каждая мысль вытаскивалась наружу с болью, с мясом изнутри, как вытаскивают крючок из глотки попавшейся рыбы». И тут с особой силой говорила о себе земля. Тут впервые многие партизаны испытали жизненную мудрость Кубди: «Нет, ты, курва, прожгись через работу-то, да выплачься,— вот и поймешь, на какое место заплатку ставить надо». Поливая обильно своей кровью землю, партизаны с новой, неизведанной силой начинали ощущать ее таинственную, сладкую и мучительную власть над собой. Вершинин, бывший рыбак, не обрабатывавший раньше земли, впервые в партизанщине почуял эту власть. С Окороком, парнем из рабочих, у него происходит такой разговор.

Вершинин:

«— Кабы настоящи ключи были. А вдруг, паре, не теми ключьми двери-то открывать надо.

— Зачем идешь?

— Землю жалко. Японец отымет.

Окорок беспутно захохотал.

— Эх вы, землехранители, ядрена-зелена!

— Чего ржешь? — с тугой злостью проговорил Вершинин.— Кому море, а кому землю. Земля-то, парень, тверже. Я сам рыбацкого роду...

— Ну, пророк!

— Рыбалку брошу теперь.

— Зря я мучился, чтоб опять в море идти. Пахотой займусь. Город-то только омманывает, пузырь мыльный, в карман не сунешь» («Бронепоезд»).

Каллистрат Ефимыч тоже впервые почувствовал эту тягу к земле в партизанщине и кончил тем, что оставил отряд и ушел в хлебопашество. Вс. Иванов художественно, верно и точно схватил и передал один из самых характерных и замечательных процессов в деревне — возросшую после гражданской войны власть земли над мужиками,— вскрыв ее психологические корни. Действительно, деревня уходит теперь в землю с особой силой: земля тянет к себе даже таких, кто недавно к ней был равнодушен. Жажда и жадность земли, стремление «робить» — огромные.

На Каллистрате Ефимыче следует остановиться. Он искатель «праведной земли», настоящей «веры», странник. «По баптистам ходил, всем богам молился... ране-то, до войны этой, шли селами странники. Рассказывали чудеса все. Пошел. Такая же земля, народ такой же везде злой. Прошел я пешим до Катеринбурга почти, может три тысячи верст, плюнул и вернулся... Будто и не был нигде...» Старую веру потерял, новую не нашел. Мужиков не любил. Казалась ему их работа и жизнь с землей пчелиной, бессмысленной. Случайно попал он к партизанам, захватила его борьба и даже 16 волостей поднял на восстание, но и здесь не нашел веры: «За пашню по кишкам рвал... нету спокоя, ну?» Спокой он, однако, нашел. Однажды ощутил в селе «силу тугую, неуемную», оставил партизан и ушел к пашне.

Каллистрат у Вс. Иванова самая интересная и большая фигура. Каллистратом Вс. Иванов вскрывает прежде всего истинную подоплеку мужицкой веры, мужицких исканий, смутных порывов и алканий. Это — деревня, какая создала сказание о сокровенном граде Китеже, бродила по Руси из края в край в поисках праведной Земли и жизни,— странная, бродячая Русь, снаряжавшая ходоков, выделявшая своеобразных «лишних людей». Такие искатели то и дело проходят пред читателем у Вс. Иванова; таков Ерьма в «Синем зверюшке», об этом же говорится в «Жаровне архангела Гавриила». Во всех этих вещах писатель вскрывает корни мужицкой веры, мужицких упований и исканий. Корни эти в земле. Разные «обстоятельства» мешали мужику вплотную подойти к земле, создавали помехи, рогатки — отсюда искания, Китеж-град, странники, «лишние люди». Концом Каллистрата писатель как бы хочет сказать: с революцией эта странная, взыскующая деревня нашла свое место. Китеж-град найден, обретена настоящая вера; конец странникам, искателям

земли праведной. Она найдена. Ее дала русская революция, обильная кровь, коей смочили мужики поля и леса. Пашня освобождена от тех, кто ее не давал мужику, мешал на ней «робить», свободно ей распоряжаться. Один на один теперь свободный мужик со свободной пашней. Кончилась старая деревенская Русь паломников, «лишних людей», взыскующих града.

Каллистрат нашел, понял, на какое место следует заплатку ставить. Понял и Вершинин. Об этой заплате, в сущности, мечтал в «Партизанах» и Селезнев.

Что несет с собой эта новая деревенская, успокоившаяся, обретшая Русь? Городу, рабочему, социализму?

Об этом не говорит автор, молчит Каллистрат.

Голосом низким, протяжным, точно межа, ответил:

«— Микитину-то? Скажи...

Отрезал ломоть... Медленно, как лошадь, жуя, проговорил что-то неясное.

Из мешка густо пахнуло на Павла хлебом...» («Цветные ветра»).

Молчат Каллистраты. Пахнет только от них хлебом, хлебом, хлебом...

Каллистрат — большое художественное обобщение у писателя. О нем серьезно нужно говорить. Каллистрат войдет в русскую литературу как новое значительное художественное слово, наряду с Иваном Ермолаичем Г. И. Успенского и «Мужиками» А. П. Чехова. К сожалению, печать некоторой художественной незаконченности, недоработанности лежит на нем. Вс. Иванов поторопился и местами только слегка мазнул там, где требовалась тщательная зарисовка и углубленная работа. Такой незавершенностью страдает одно из главных в повести мест, где Каллистрат почувствовал в руках «силу тугую», «неуемную». Место как-то смято, есть какая-то недоговоренность. Не всегда «остранение» сюжета приводит к положительным результатам. Здесь этот прием дал у Вс. Иванова осечку. А жаль. Взята и введена в русскую литературу большая фигура, схвачено очень важное явление, и у писателя были все данные справиться с задачей: как-никак Каллистрат врезывается в глаза живо, остро и убедительно.

Вообще мужики у Иванова великолепны и художественно правдивы. Писатель не подслащивает, не подкрашивает их. Там, где следует, они выглядят во всей их зоологической жестокости. Таковы они в рассказе «Дите». В «Логах» курчавый казак кормит голодных, умирающих киргизов вволю хлебом, чтобы посмотреть, как они умирают. Отвратителен Семен в «Цветных ветрах» в своей жестокой тупости и жадности; беспутен Дмитрий; жадны, ограниченны, с куриным кругозором мужики, пришедшие к Никитину с просьбой стать во главе их. Жутки по своей кровавой развязке их тяжба и вырезывание несчастных, обманутых киргизов, доведенных отчаянием до кражи «русских богов»,— свои не помогают. В качестве партизан мужики грудами устилают землю в боях с бронепоездом Колчака, но героизм их стадный; сплошной; индивидуально они не герои.

В подходе к мужику у Вс. Иванова есть много от Горького, Че-

хова и Бунина. Но не следует слишком увлекаться сопоставлениями в этой области, по той простой причине, что в конце концов у писателя есть своя собственная расценка мужиков. Каким-то особым теплом, человечностью и мягким, ласкающим светом сумел писатель облить корявые, звериные, мужичьи фигуры — добродушием и юмором. Поэтому и выглядят у него партизаны не зверями, лишенными «образа и подобия божьего», как, например, у Бунина, а подлинными, живыми, страдающими, радующимися, алчущими и жаждущими человеками.

Обо всем следует судить относительно. Теперь вошло в моду, является признаком хорошего литературного тона изображать мужика как чудище, «обло, озорно, стозевно, лаяй». Повелось это задолго до революции; с революцией в известных литературных кругах о народе, особенно о мужике, иначе не говорили как о хаме, животном грязном, нечистоплотном и кровавом. Не говорим о таких писателях, как Бунин,— даже М. Горький недавно отдал дань этому умонастроению в его статьях «Русская жестокость». За периодом народнической идеализации мужика и обсахаривания его наступил период развенчания. Прикрывалось это якобы марксистским подходом к деревне, на деле же это являлось отходом от социализма, от народа и революции широких слоев русской интеллигенции. Марксизм и большевизм всегда твердо знали, что две души у мужика: одна — от хозяйчика, забира — жадная она, жестокая, тупая; другая — от трудового человека, веками угнетавшегося помещиками, урядниками, становыми и прочими.

Вс. Ивановым и его некоторыми молодыми сверстниками в русскую литературу вводится это единственно справедливое, верное отношение к мужику. Получается это потому, что Ивановы сами плоть от плоти этого мужицкого моря. Читатель все время чувствует, что мужики близки писателю, родные ему, что не со стороны он судит о них, а как свой, из их среды вышедший, с ними деливший самые тяжкие, опасные, смертоносные моменты. Мужики Ивановым взяты в восстании, в кровавой борьбе, в их жертвенности, в исканиях свободы и земли, в их высших духовных напряжениях, в страданиях и пафосе партизанщины, то есть в том состоянии, когда русский крестьянин со всей невиданной силой показал, что он не только собственник, но и трудовой, угнетенный человек, что поэтому он может идти рука об руку с Пеклевановым, Никитиным, с матросами, с рабочими и с Интернационалом, несмотря на свой земляной национализм и земляную веру.

Шли, боролись, умирали, побеждали, верили!

«Заметь, хорошие парни были».

IV. «ЕСТЬ У НЕГО СВОЯ БЛОХА НА УМЕ»

«Сказал Каллистрат Ефимыч:

— Любовь надо к люду. Без любви не проживут.

— Не надо любви,— отрывисто, точно кидая камни, отозвался Никитин...

— Вот к тебе спрашивают, приходют, жалуются... ты что им отвечаешь?

— Знаю, что ответить.

— Всем? Без любви?

— Без...

— Крепкий ты парень, чудно таких-то видеть! Не видал таких-то, не водилось.

— Есть» («Цветные ветра»).

У большевика Никитина, начальника партизан, все в одной точке: бей только. Пришло такое время — нужно бить. И он бьет без оглядки. Подобно Каллистрату, он тоже «скучает». По человеку, а не по вере скучает. По будущему, выпрямленному человеку. Он знает: «мужик — тесто». Нужно его сковать железными обручами дисциплины. И он сковывает, твердо, без послаблений. Он понимает также, что мужик поднялся, хочет убить, убивать. Это — стихия: перечить ей бесполезно и вредно, и он дает волю этой стихии: бей! Он расстреливает сына Каллистрата, Дмитрия, невинного, за вину брата Семена, зная, что он неповинен: «Звери все, зверям — крови!» Он не сопротивляется, когда мужики двигаются на киргизов и истребляют их: «Я даю кровь».

Великая любовь рождает великую ненависть. У Никитина ненависть проглотила, заглушила любовь. Во имя дальнего бей ближнего. Он не считается с индивидуальной виной, он знает вину только классов. «Кто-то убил, кого-то надо убить. Убьем!» Никакой справедливости, никаких категорических императивов, все подчинено целесообразности, а она сейчас дает только одну заповедь: убивай!

Ненависть, холодная, сжатая, расчетливая, умная. Через никитинскую ненависть и заповедь: убивай — напоминают о себе миллионы убитых, искалеченных на войне, во время революции, умученных в тюрьмах, на каторге. В наше российское тесто это как квашня. Без таких рассыпались бы партизанские отряды, проигрывались бы восстания, сражения, невозможны бы были красный террор, раскрытие заговоров, Красная Армия, война с Антантой, штурм Сиваша и Перекопа. Вздыбить трудовую Русь, поднять ее, сосредоточить все помыслы в одном высшем напряжении, иметь силу и смелость дать простор звериному в человеке, где это необходимо, и, где необходимо, сковать сталью и железом — все это невозможно без Никитиных.

Изверг, красных дел мастер, садист, сухая гильотина?

Есть такой разговор между Каллистратом и Никитиным:

«Достал из кармана (Никитин.— *А. В.*) черный камешек. Всплыла неподвижная *ухмылка.*

— Пласт горы — нашел. Уголь каменный. Слышал?

— Бают, жгут. Горюч камень, выходит. Куды его, здесь лес вольный, жги. Угар, бают, с камня-то...

Дробя камень пальцами, смытым, ласковым голосом говорил Никитин:

— Руды — хребты. Угля — горы. Понимаешь, старик? Заводов-то! Я сейчас мастерскую. Город возьмем...»

«Я даю кровь», а где-то глубже запрятаны и ласковость и «ух-

мылка». Ибо кровь льется во имя будущего, земли и ее господина — человека. Вот что дает право Никитиным быть гильотиной и кровавым орудием времени. И гильотина — и подвижник со скрытым пламенем внутри.

Мужики-партизаны его уважают, подчиняются ему, но не понимают и смотрят на него с опаской, но чувствуют, что он их не выдаст, что он понял их нутряной, звериный лозунг: бей, и что без него — их погибель...

Председатель подпольного ревкома в городе Пеклеванов — интеллигент со впалой грудью и в очках. Профессиональный революционер. Весь в деле, в работе, в подготовке восстания. Городской с головы до ног. Суховат. У мужика Знобова, явившегося к нему от партизан на явку, сначала недоверие и туча сомнений: и начальник-то он, должно, плохой, и еда-то у него «птичья». Однако общий язык находится быстро через водку, разговоры о колбасе, о восстании и т. д. И кончает Знобов тем, что весело обзывает Пеклеванова: «Предыдущий ты человек». Пеклеванов тоже восстанщик, из него тоже «хлещет радость», и потому так нетрудно устанавливается контакт у него с мужиками. (Кстати: совсем нет ничего об эсерах у Иванова; а они ведь трубят до сих пор, что во главе партизан были они, эсеры.)

В романе, еще далеко не законченном, «Голубые пески», дан большевик, комиссар Васька Запус, одна из самых удачных и ярких фигур у Вс. Иванова. Хороший комиссар, чудесный. Удалый, беззаботный, беспечный, веселый, смешливый, немного озорной, юный, бабник, задорный, здоровый; какая-то легкость и уверенность в себе и в деле — и дело спорится, делается с шуточками и прибауточками, с коленцем, походя, просто, само собой. Человек, которому везет и в восстании, и в любви. «Серебро — как зубы, зубы — молодость»,— поет про него киргиз песню. Кругом он, как в кольце, в тупой, зверски и животно злобной обывательщине, подготовляется контрреволюционное восстание, а он хоть бы что. Посмеивается, бренчит сабелькой. У него все хорошо, все с ним.

«— Здесь, старик,— говорит Кириллу Михеичу,— Монголия. Наша! Туда Китай — пятьсот миллионов. Ничего не боятся. На смерть плевать. Для детей — жизнь ценят. Пятьсот миллионов... Дядя, а Туркестан — а, о! Все — наше! Красная Азия! Ветер... Спать хочу! Хоро-о-шо, дьяволы, ей-богу».

Так и видишь его с серебряной саблей, с девичьей розовой губой, с шапочкой, из-под которой торчит хохолок. Сам повольник и с ним повольница, когда не было Красной Армии и приходилось защищать революцию наскоро, наспех сколачивать отряды и драться.

И у Никитина, и у Пеклеванова, и у Васьки Запуса среди партизан есть свои особые проводники их идей, через которых они закреплялись и овладевали мужицкой массой. Плотники: Кубдя, Беспалых, Горбулин и другие. У всех у них своя, особая блоха на уме.

«— Робите?— полунасмешливо спрашивает их Селезнев.

— Робим.

— Так... Али дома места нету? Земля высохла?

Беспалых стукнул себя кулаком в грудь.

— Потому мы — странники... Разжевал, Антон Семеныч?»

Странники. Странствовал Каллистрат, Ерьма пытался, рыбак Вершинин странствовал по морям. Кубдя, Беспалых и Горбулин — странники особые, Кубдя объясняет Селезневу по поводу своих странствований:

«— Сам знаешь, с каких доходов на работу идешь... Потому, тоска!.. Был, я скажу тебе, в германску войну, в Польше был, в Германии был... Посмотрели — во-от народ!.. Живут, скажу тебе, робют. Чисто, сухо, кругом машины!.. Недовольны мы, понял?.. Желаем жить — чтобы в одно со всеми, а не у свиньи хвост лизать...»

Вершинин, Селезнев рвутся к земле. Плотник же Беспалых убежден, что бог ее дал в наказанье: «Трудитесь, мол, мать вашу так...»

Такими «странниками»-помощниками у Никитина являются серб Микеш, австриец Шлоссер. У Пеклеванова — Васька Окорок, веселый человек (у Вс. Иванова почти все веселые), матрос, который «весь плескался, как море у лодки, рубаха, широчайшие штаны, гибкие рукава». У Васьки Запуса — корабельная повольница. Все они так называемые стихийные социалисты, они недовольны, странствуют и взыскуют, чтобы всем в одно жить и с машинами. Упорно, шаг за шагом, в постоянном общении и жизненном обиходе вдалбливают они в тугие мужицкие головы свой стихийный социализм. И через них мужики по-своему смутно ощущают трудящихся иных стран и их поддержку. И хотя «корявый мужичонко» и шепчет Вершинину: «А интернасынал-то? Я ведь знаю — там ничего нету. За таким мудреным словом никогда доброго не найдешь. Слово должно быть простое, скажем — пашня...», но все-таки мужики чувствуют себя уверенней и знают смутно, что им кто-то издалека сочувствует и помогает: «Потому за нас Питер... нацы... нал!.. И все чужие земли...»

Особняком нужно упомянуть китайца Син Бин-у.

В русской литературе это пока единственная фигура, как и шаман Апо. Этого молчаливого, почти не говорящего человека, далекого и загадочного, Вс. Иванов сумел приблизить и сделать понятным, близким и своим. Син Бин-у люто возненавидел японцев с тех пор, как они разрушили его очаг, убили жену. Тогда он ушел к русским и пошел с ними по дороге Красного Знамени, уверовав, что хороша только русская Красная Советская Республика. Рассказ о гибели китайца на рельсах исключителен по своей свежести, простоте и трагичности. На читателя дышит тысячелетняя далекая Азия, страна, где люди привыкли умирать непонятно нам, мудро, просто и обыденно. Собственно, положили китайца и заставили его умереть мужики — огромная, невесомая сила коллектива, тысячи глаз, более принудительная, чем приказы, угрозы, увещания, личные побуждения.

«Син Бин-у был один. Плоская изумрудоглазая, как у кобры, голова пощипала шпалы, оторвалась от них и, качаясь, поднялась над рельсами... Оглянулась.

Подняли кусты молчаливые мужицкие головы *со ждущими голодными глазами*.

Син Бин-у опять лег.

И еще потянулась изумрудоглазая кобра — вверх, и еще *несколько сот голов* зашевелили кустами *и взглянули на него.*

Китаец лег опять...» (Курсив мой.— *А. В.*)

Так приказал умереть китайцу коллектив — и он умер.

Как хорошо, что нашелся уже талант, который дал Син Бин-у и его смерть! Это нужно.

Китайские отряды, охраняющие Кремль и усмиряющие рабочих и крестьян...

Ах, мерзавцы!..

V. «СТЕКАЕМ: ГНОЙ ИЗ РАНЫ...»

Мужики-партизаны, «странники» и недовольные Кубди, революционеры-большевики лучше всего удаются Вс. Иванову. Происходит это, видимо, оттого, что этих людей любит писатель, они ему близки, через них он говорит свое «осанна» жизни. Их ощущаешь почти физически, видишь и обоняешь. Своеобразный, добродушный юмор писателя, легкий и веселый, еще больше приближает их и роднит с читателем.

Художественно слабей у Иванова выходит другой лагерь, против которого ведут борьбу партизаны. Начальник бронепоезда Незеласов, например, воспринимается туже, а местами образ расплывается. То же с прапорщиком Обабом. Видно, что душа писателя к ним не лежит: Иванов тяготеет исключительно к людям здоровым и морально крепким. И принадлежит он к таким художникам, для которых стоять в стороне и со стороны зарисовывать хуже. Ему со стороны не видней, он субъективист и непременно вкладывает в изображаемые лица свое, интимное, в очень большой дозе.

Мы не хотим сказать, однако, что Незеласов и Обаб плохи.

Кроме того, они правдоподобны.

Незеласов говорит о себе и белых:

«Что ж?.. Стекаем: гной из раны... на окраины... Мы... Все...— и беженцы, и утонувшие в снегу правительства... Родина нас... вышвырнула... Думали, все нужны, очень нужны, до зарезу нужны, а вдруг расчет получайте... И не расчет даже, а в шею, в шею! В шею...»

В другом месте:

«Сталь не лечат, переливать надо... Это ту... движется если... работает... А если заржавела... Я всю жизнь, на всю жизнь убежден был в чем-то, а... ошибка, оказывается...»

Никакой веры у Незеласова нет. Он уже знает, что дело проиграно. Бронепоезд его мотается без толку, без толку стреляет, бессмысленно убивает, Незеласов не знает даже, от имени какого правительства он действует.

Обаб с виду крепче. «Не моя обязанность... думать»,— бормочет он. Он знает одно: приказано. Но, в сущности, в нем все подорвано. Только он укрывается от «проклятых вопросов» жратвой, исполнительностью, нежеланием размышлять. Однако, когда Незеласов начинает рассказывать ему о доме, семье, Обаб бесится и теряет равно-

весие, впадает в истерику, так что Незеласов не без основания говорит ему: «Я думал... камень, про вас-то. А тут... леденец... в жару распустился...»

Известно, что белые не понимали революции. *Но они также не понимали и друг друга.* Незеласов и Обаб говорят о разном, как люди с разных планет. Нет у них ничего общего, объединяющего. Даже в смертельном деле они бесконечно далеки и враждебны друг другу. Как русская эмиграция сейчас, они орут друг на друга, ссорятся, обзывают взаимно последними словами. Тут духовная опустошенность и гниение выступают с особой, кричащей отчетливостью. Когда люди, по виду, по форме призванные творить одно дело, перестают понимать и уважать друг друга, значит, строят они вавилонскую башню. Это последнее — хуже всего.

Одна из последних вещей Вс. Иванова, роман «Голубые пески», далеко еще не закончена,— напечатана из трех частей только первая. Роман несколько растянут, следовало бы сжать. В первой части дана сибирская провинция в революцию — город Павлодар. Помимо прекрасно удавшегося комиссара Васьки Запуса тут есть несколько колоритных персонажей: подрядчик Кирилл Михеич, архитектор Шмуро, протоиерей Смирнов, семья Саженовых. Передана животная тупость, страх и непонимание переживаемого. Октябрь уже прошел, корабельная повольница, комиссар Васька Запус, а Кирилл Михеич высчитывает будущие барыши, намерен строить новые церкви, рассуждает о торговых перспективах, о кирпичах и т. п. И для него, и для Саженовых, и для прочей сибирской окуровщины революция — разбой; ждут варфоломеевских ночей, поголовного истребления и т. д. Жена Кирилла Михеича, Фиоза,— другая. От побоев в семье, от тупой, жвачной жизни она делается странницей, убегает к Запусу в степь и там записывается в его отряд. С живым интересом читаются страницы, где корабельная вольница и совет взимают контрибуцию с купцов; сильно переданы: захват белыми красного парохода, зверская расправа над вольницей со стороны казаков и обывателей.

Вс. Иванов этим романом впервые выступает в качестве бытописателя города. До сих пор у него действия развивались в степях, в горах, в лесах. Начало — удачное [1]. Провинциальная Сибирь, Сибирь подрядчиков, протопопов, церквей и поднявшейся революционной голытьбы, дана в истинно-художественных зарисовках. И надо всем, по обыкновению, радостный и добродушный голос писателя. И легкая усмешка.

VI. В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Утверждают, что Вс. Иванов — бытовик. Конечно, он пишет о том, что было недавно. Но очень ошибется, кто примет за чистый быт то, что дано писателем в его повестях и рассказах. Прежде всего у него очень большая широта художественного обобщения, чего нет

[1] Роман теперь напечатан целиком. Вторая и третья части несравненно слабее первой.

обычно в подлинных бытовых произведениях. Последние ограничены в смысле обобщения: в них, правда, схватывается типичное, но оно всегда очень ограничено временем, обстановкой, всегда протокольно, фактично, фотографично. Фигуры же Вс. Иванова не просто выхвачены из гущи жизни, а подверглись довольно основательной обобщающей творческой обработке. Каллистрат Ефимыч вобрал в себя сотни и тысячи Каллистратов, у которых искание «веры» и т. д. тоже были в наличности, но в разжиженном, разбавленном виде. Каллистрат Ефимыч такой же тип, как Иван Ермолаевич, то есть он создавался тем же в основном художественным путем. В Син Бин-у раскрыта душа китайского прекрасного партизана, а не просто зафиксирован случайно подвернувшийся под руку любопытный индивид, взятый в объектив художником. То же с Кубдей, Селезневым, шаманом Апо и другими персонажами Вс. Иванова.

Далее, автор несомненно «вложил», выражаясь в терминах Маха и Авенариуса, свои собственные настроения в своих персонажей. Он отыскал, усилил, подчеркнул то, что нашел в себе. Большинство его «героев» странствуют, ищут, испытывают духовный голод; Кубдя, Беспалых, Каллистрат Ефимыч, Селезнев, Вершинин, Никитин, Ерьма, Син Бин-у, Олимпиада — они странники, одержимые, влекомые куда-то; их беспокоит своя блоха на уме. Просмотрите бегло автобиографию Вс. Иванова, и вы убедитесь, откуда это идет — от самого автора, который странствовал и «шлялся» с 14 лет. Тут невольно напрашивается аналогия с Горьким, оказавшим большое духовное влияние на молодого писателя. У того тоже — странники, искатели; тоже насквозь сочинены они им, выдуманы и отражают в первую голову духовный облик самого Алексея Максимыча.

Наконец, как уже отмечалось выше, вещи Иванова неизменно освещены одним ровным светом: радостью жизни, ее самоценностью, лаской ее. Словом, Иванов, несомненно, субъективен.

Он — лукавый писатель, то есть настоящий. Легко можно поддаться одному обману; его герои слишком по-бытовому ведут себя и слишком от быта их язык: «бяда, понимашь, колды, хрестьянин, немаканый» и т. д. А тут еще прибавляется масса областных наречий, своеобразная обстановка, экзотическая, майн-ридовская: сопки, Монголия, степи, белки и т. д. Все это, однако, только средства, чтобы читатель поверил, что все так было, как написано. Было-то оно было, но не совсем, по-видимому, так.

То же и с событиями. Был, конечно, бронепоезд, были партизаны и брали его, но, конечно, все это было по-иному.

Искусство есть то, что лучше жизни и больше похоже на правду, чем сама жизнь,— этому правилу Иванов свято следует, потому что он настоящий талантливый художник «божьей милостью».

Мы не хотим этим сказать, что вещи Вс. Иванова лишены бытового значения: их бытовая ценность несомненна; мы только хотим отметить, что бытовой материал переработан писателем в соответствии с художественными требованиями.

Еще несколько слов о быте. Из тех литературных кругов, которые создают «Утренники», нередко слышится, что наш быт контрре-

волюционный. Творчество Вс. Иванова живое тому опровержение. А Вс. Иванов — не одинок.

Печатью уже отмечалось, что Вс. Иванов — писатель-рисовальщик. Это верно, и у него прежде всего цвета, затем запахи. Слабее — слух. Бой мужиков с бронепоездом описан так, что не слышно ни грохота, ни пулеметной, ни ружейной стрельбы. Зато сколько эпитетов зрительного и обонятельного порядков! Внешне подходит беллетрист к своим персонажам. Дается представление о фигуре, затем диалоги и действия, поступки. Почти никакого психоанализа, полный антипсихологизм. Внешность героев дается в такой манере, что, если бы художник-живописец решил бы последовать за автором и дать в рисунках коллекцию ивановских персонажей, получились бы рисунки футуристического характера, вроде тех, что дает Владимир Маяковский в своих талантливых плакатах. Для примера: «Голый Незеласов костляв, похож на смятую жестянку из-под консервов — углы и серая гладкая кожа». Учитель Кобелев-Миклашевский: «У него все было плоское: и лицо, и грудь, и рваные брюки навыпуск, и голос у него был ровный...» Или: «Шел похожий на новое стальное перо чистенький учитель». (Между прочим — интеллигенты у Вс. Иванова почти все плоские.) Описания наружности партизан даны выше. Всюду одна манера: резкие мазки, выпячивание двух-трех черт, резкое заострение и преувеличение — плакатная манера наших дней.

Антипсихологизм Вс. Иванова, несомненно, является в существе своем здоровой реакцией против ковыряки в душе пшибышевщины и андреевщины, заполнивших русскую литературу кануна революции. Кроме того, это вполне соответствует изображению звериных, здоровых духовно и физически людей, данных писателем. Протокольно, просто, прозаически описывает автор самые драматические события, без лишних слов.

Вот картина пробы бомб в мастерской и расстрел.

«Слесарь, тонкий, с девичьим розовым лицом, весело улыбаясь, подал бомбу. Царапнул железо капсюль. Кругло метнулась рука, и круглые взметнулись слова:

— Раз-два-три!

Молчит крапива. Несет из-за бани порохом, землей. Никитин схватил другую бомбу, кинул. Подождали. Уже не порох пахнет; земля густая, по-осеннему распухшая.

Никитин кинул третью бомбу. Ничего.

Шумно, как стадо коров от волка, колыхнулись и дохнули мужики.

— Ы-ых... Ты-ы!..

Никитин, вытянув руку, взял винтовку. Резко, немного присвистывая в зубах, сказал:

— Становись!

Слесарь с девичьими, пухлыми губами мелко закрестился. Подошел к сутункам банной стены. Никитин приподнял фуражку с бровей, приложился и выстрелил» («Цветные ветра»).

По добрым старым временам сколько бы тут было нагнетено пси-

хологии, а тут все внешне, буднично, почти фотографично. Так же как у мужика, который докладывал Вершинину: «— Всех убили? — Усех, Никита Егорыч. Пятеро — царствие небесное!..» В чем тут дело? В грубости и тупости восприятия? Нет, описание само говорит за себя. *Все дело в том, что писатель не чувствует потребности пугать зря читателя и себя: и так страшно.* Андреевский прием был бы для него фальшив, ложен, вреден.

Диалог у Вс. Иванова временами своеобразный. Собеседник часто отвечает не на вопрос, а какому-то своему внутреннему состоянию, словно ведет при помощи другого разговор с собой. Прием этот, заставляя подставлять соответствующие переживания, «вкладывать» их в изображаемое лицо, приводит читателя нередко к тому, что он спотыкается и вынужден разгадывать «загадки». Нужно очень осторожно им пользоваться, что не всегда соблюдает автор.

Немного злоупотребляет автор простонародными словами: «колды», «усех», «здеся» и т. д. Едва ли это нужно в таком количестве, как у автора. Много излишних грубостей — излишеств натурализма. Тут следовало бы быть более разборчивым. Впрочем, особенно это не претит: слишком глубоко опускает читателя писатель в гущу мужицкой жизни.

Вс. Иванов — сюжетен, если так позволительно выразиться. В его вещах есть занимательность фабулы. Отчасти он напоминает Джека Лондона. Приходилось слышать в связи с этим упреки в анекдотичности. Неизвестно, что, собственно, точно при этом имеется в виду. Анекдотичен бой партизан с бронепоездом, смерть Син Бин-у, похищение киргизами православных икон, бой «батырей»? Такие «анекдоты» останутся в литературе.

Недостатком следует считать некоторую растянутость. Есть она и в «Партизанах», и в «Бронепоезде», и в «Голубых песках». Рассказы у Иванова в этом отношении строже и выдержанней. В таких вещах, как «Дите», «Полая арапия», нет ничего лишнего.

К остранению сюжета Вс. Иванов прибегает меньше, чем другие «Серапионовы братья»,— чаще в последних вещах, чем в первых. Пуская в ход такое вуалирование, нужно, однако, иметь в виду того массового читателя из низов, который является единственно стоящим, ибо за ним будущее. Сдается, что, например, описание смерти капитана Незеласова выиграло бы в глазах этого читателя, если бы все это было более ясно, четко и просто.

Порой у автора чувствуется спешка, незаконченность, некоторая неряшливость, свежая талантливая неотесанность и неприглаженность. Вывозит обычно одаренность. А все-таки... следовало внимательней, тщательней и строже относиться к печатаемым вещам. И надо учиться, учиться, учиться, обогащать себя всеми приобретениями науки, искусства и культуры, да простит нас за такую дидактику товарищ Иванов!..

Сила и прелесть таланта Вс. Иванова с особой полнотой звучит в его сравнениях. Они свежи, сочны, метки и сильны. Берем наудачу: «Маленькие желтые цыплята, похожие на кусочки масла, выкатились из-под навеса...», «Дни-то какие — насквозь душу просве-

чивают», «Емолин опалил постройку взглядом», «Звенели дрожью, отсвечивая на солнце, большие, похожие на играющих рыб, топоры. Бледно-желтые, смолисто пахнущие щепы летали в воздухе, как птицы», «Мужики молчали так, словно вели большой и важный разговор», «С плеском и грохотом скачет вода, вскидываясь белыми блестящими лапами кверху», «Назад!» — оглушительно заорал Селезнев. И, как цыплята под наседку, пригибаясь, мужики побежали в тайгу...», «Как племя злобных рыб, пойманных в сети, билась в камнях вода», «Горели медленно розовые, нежные и тягучие, как мед, дни», «Отвечал Апо: «Мысли мои засохли, как степь летом... сердце у меня бьется, как священный бубен», «Закрыл прозрачные веки шаман, и за ними глаз просвечивает, как огонь в золе», «Не отвечает Каллистрат Ефимыч. А глаз, глубоко, как сом в водах, незаметен», «Глаз у кошки золотой и легкий, как пыль», «Осанка у всех партизан стала слегка сгорбленная» (это понятно особенно нам, подпольным революционерам.— *А. В.*), «Лыс, как курган, хитер и слово бережет, словно клады земля», «Звери у меня на душе бегают», «Здоровый, черт, и есть у него своя блоха на уме», «Партизаны, как стадо кабанов от лесного пожара, кинув логовище, в смятении и злобе рвались в горы», «Всех земель усталые пальцы опускаются, а опустятся в море — и засыпают. Усталые путники всех земель — дни».

Рассказы и повести Вс. Иванова перегружены иногда сравнениями, иногда даже тесно от них, все кругом заставлено, как цветами в цветнике.

Из вещей, написанных Вс. Ивановым за последние годы, наиболее интересной является сборник рассказов «Тайное тайных» [1]. Эта книга и отрадная и печальная. Она отрадная, так как говорит о добротном и зреющем мастерстве писателя. Всеволод Иванов находит ту простоту, которая дается очень непросто. Он освобождается от излишнего, от слишком пышного изобилия красок и кудрявости, чем нередко грешил в своих более ранних вещах. Его язык становится спокойным, ровным, отшлифованным, и фраза порой звучит прямо музыкально. Он не разбрасывается. Сюжет и фабула в произведениях

---

[1] Статья Воронского о Всеволоде Иванове была напечатана в пятом номере «Красной нови» за 1922 год. Начинающаяся здесь характеристика сборника «Тайное тайных» была присоединена к статье позднее — в 1928 году. При этом критик был вынужден пожертвовать прежней концовкой статьи, заслуживающей, на наш взгляд, внимания читателей. Приводим ее:

«Тридцать лет тому назад в русскую литературу вошел А. М. Горький (Пешков). Он был первым буревестником русской революции. Он вышел тоже из низовой, взыскующей града Руси. Он внес в литературу романтику первых дней революции, свежесть поднимающихся низов, их духовную жажду и неудовлетворенность. Вс. Иванов идет от Горького, он его продолжатель. Его вещи написаны под сильным влиянием Горького. Он также «шлялся» по Руси, измерил ее, также рассказывает о странниках и скитальцах. Но время другое. Странники и скитальцы толкали, и ворота отверзлись. Волей истории на Руси они уже выступают не только в качестве ищущих бунтарей, а и строителей, созидателей новой жизни. Всеволодом Ивановым эти строители свидетельствуют воочию, что недаром рабочие, мужики — партизаны, красноармейцы — кровью поливали землю и целовали ее последними смертельными поцелуями».— *Ред.*

Всеволода Иванова никогда не были шаблонны, но далеко не всегда художник достигал в них завершенности, стройности, четкости и пропорциональности. И с этой стороны писатель приобрел нужный опыт и развил в себе чувство меры.

Его рассказы и повести значительны по своей теме. Этим Всеволод Иванов выгодно отличается от многих своих литературных современников. У нас нет сейчас недостатка в монументальных, даже в пухлых книгах, недурно написанных; наши писатели заглядывают в самые потаенные, отдаленные и скрытые от взоров уголки действительности, они старательно ворошат прошлое, но до сих пор описатель сплошь и рядом преобладает у нас над писателем. Нашим писателям не хватает значительности темы, не хватает глубины мысли, если хотите,— философии, переведенной на язык образов. Оттого у нас постоянно путают наивные бытовые, протокольные снимки с настоящим художественным перевоплощением жизни. Книга рассказов «Тайное тайных» чрезвычайно полезна с этой стороны многим и многим. Она содержательна, серьезна, поучительна.

Всеволод Иванов рассказывает о господстве, о неограниченной власти над человеком первоначальной жизненной стихии. Земля, пашня, хлеб, работа, инстинкт размножения и продолжения рода, женщина, ребенок, тоска по любимой непреоборимо подчиняют себе иные стороны жизни человеческой — дружбу, общественные обязанности, верования людей, «духовное». Это и есть тайное тайных, самое главное, самое заветное.

Сложными, запутанными тропами тайное тайных ведет человека. Эта всеподчиняющая и всепокоряющая себе сила лукавит, хитрит, обманывает, подобно хозяйственным, «себе на уме» мужичкам из рассказа «Плодородие», ловко обошедшим городских умников; она торжествует, как Запусова любовь над старицей и староверческим древним благочестием; соединяет в час смертный у полыньи в зимнюю вьюгу Богдана и дикого селезня в содружестве; разрезает мечом нить жизни Тимофея Смокотинина; она «слаще и горче всего», и, пожалуй, в ней больше для писателя горечи, чем сладости.

А человек?

В рассказе «Поле» красноармеец Мелехин тянется к родным полям, словно птица в далекие теплые края в дни перелета. Он как бы невзначай, бессознательно доходит до станции железной дороги, садится в вагон первого попавшегося на глаза поезда, едет бездумно домой, бездумно работает в поле и даже не замечает, что становится дезертиром. Он трудится, подобно пчеле, ибо понуждается к тому могучим инстинктом, над ним властвует, довлеет земля. И так всюду у Всеволода Иванова в этом сборнике рассказов: человек целиком «у жизни в лапах». Он живет инстинктивно. Он не управляет, а управляем, он не преодолевает, а покоряется. Твори — ибо ты человек! Это героям Всеволода Иванова чуждо. Они не творцы жизни, а покорные исполнители ее тайных предначертаний.

Отсюда внезапная необоснованность их поступков и действий. «Вдруг стало почему-то обидно», «вдруг зачем-то вспомнилось», «он... понимал, что не дойти ему теперь до Данилова,— и все-таки по-

шел в Данилово». «Вдруг» убивает нищую старуху Афонька, «вдруг» потерял свою волю и место в жизни Смокотинин, «вдруг» дезертирует Мелехин, «вдруг» Мартын чуть не убивает Елену. Эта внезапность, случайность поступков и действий персонажей его объясняется тем, что они, герои повестей и рассказов Иванова, в полной и нераздельной власти инстинктов природы, стихии, первобытных и тайных сил. И раньше у героев писателя были приметны эти черты, но тогда они покрывались, например в «Цветных ветрах», в «Бронепоезде», напряженным, героическим, пусть временным, но действительным, соучастием в великих и славных революционных боях за землю, за хлеб, за воду, и это затемняло власть над ними этого «вдруг». Теперь эти свойства и особенности, это «вдруг» обнаруживаются все явственней и явственней. Афоньки, Богданы, Смокотинины, Мелехины идут в жизни словно бы ощупью, слепые, ведомые своим таинственным и упрямым поводырем.

И потому книга рассказов «Тайное тайных» не только отрадная, но и печальная. «Тайное тайных» и прельщает и горчит. Оно прельщает своей необузданностью, силой. И оно горчит, ибо человек целиком подчинен, покорен стихии. Хороша любовь, но она, «любовь, братишка, будто темная кара». Тут истоки тоски и тяжких раздумий художника.

Несомненно, Всеволод Иванов более углубленно подходит к жизни, он много чувствует и сосредоточенно думает, но несомненно также и то, что в этой книге нет былой радости и бодрости его и есть тоска и горечь.

Между творческим началом человека и косной, огромной, космической, неорганизованной, слепой стихией жизни есть глубокое, неизжитое противоречие. Это противоречие поднимает нередко жизнь человека на высоту подлинной трагедии. Этой трагедией окрашен весь поступательный ход истории человека на земле. Всеволод Иванов ощутил, нащупал, осязал это противоречие, но он не находит пока, не видит пока, как диалектически в историческом процессе разрешается это противоречие. Медленно, но неустанно человечество движется к жизни, где из царства необходимости человек сделает же наконец скачок в царство свободы. Сюда-то и надо направлять свое внимание нашим писателям.

Всеволод Иванов — крупнейший из наших молодых писателей. Талант его велик, он работает и думает, но будет худо, если он пойдет по пути, где роковым образом оступились даже такие гении, как Гоголь и Достоевский, и такие поэты, как Есенин.

Пока же «Тайное тайных» свидетельствует и о наступающей зрелости нашей современной советской литературы, и о наличии далеко не отрадных настроений в наших писательских кругах, близких к Всеволоду Иванову. Есть ли это болезнь роста, или это показатель некиих «стабилизационных настроений» у нас, делать точные выводы по этому поводу представляется нам пока преждевременным. Но как симптом «Тайное тайных» показательно. Наши художники не случайно, конечно, подходят вплотную к «вечным», к «проклятым» вопросам: о жизни и смерти, о судьбе человека, о месте его в космосе.

Весь вопрос в том, чтобы сочетать это личное с общественным, найти живую, крепкую линию, соединяющую это личное с широким потоком окружающей современности.

«Гибель железной» — вещь для писателя и опасная и неудачная. Повесть чрезмерно растянута; редактору ее следовало бы решительно сокращать. Ее «мораль» подозрительна. Выходит как-то так, что личное всегда само по себе, а общественное само по себе. Тут и намека нет на возможность диалектического разрешения антиномии. Непонятно, к чему, для чего существует общественная жизнь, борьба, быт. Было бы очень хорошо, если бы Гибель железной» являлась случайной опиской для автора.

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

I

На примере Замятина прекрасно подтверждается истина, что талант и ум, как бы ни был ими одарен писатель, недостаточны, если потерян контакт с эпохой, если изменило внутреннее чутье и художник или мыслитель чувствуют себя среди современности пассажирами на корабле либо туристами, враждебно и неприветливо озирающимися вокруг.

«Уездным» Замятин в 1913 году сразу поставил себя в разряд крупных художников и мастеров слова. «Уездное» — наша царская дореволюционная провинция, с обывателем сонным, спокойным, плодущим, серьезным, домовитым, богомольным. «Уездное» хорошо знакомо читателю и лично, и по художественным несравненным образам классиков, начиная от Гоголя и кончая Горьким. Не раз встречались в этих вещах и герань душистая, и фикусы, и злые цепные собаки, и сонная одурь, и оголтелость, и навозный уют, и заборная психология. Тем не менее «Уездное» Замятина читается с живейшим вниманием и интересом. Уже тогда Замятин определился как исключительный словопоклонник и словесный мастер. Язык — свеж, оригинален, точен. Отчасти это народный сказ, разумеется, стилизованный и модернизированный, отчасти — простая разговорная провинциальная речь пригородов, посадов, растеряевых улиц. Из этого сплава у Замятина получилось свое, индивидуальное. Непосредственность и эпичность сказа осложнилась ироническим и сатирическим настроением автора; его сказ неспроста, он только по внешности прямодушен у автора; на самом деле тут все «с подсидцем», со скрытой насмешкой, ухмылкой и ехидством. Оттого эпичность сказа выветривается, и вещь живет и вдвигается в современное и злободневное. Провинциализм языка облагорожен, продуман. Больше всего он служит яркости, свежести и образности, обогащая язык словами не примелькавшимися, не замызганными — как будто перед вами

только что отчеканенные монеты, а не стертые, тусклые, долго ходившие по рукам. Большая строгость и экономия. Ничего не пускается на ветер; все пригнано друг к другу, никаких срывов. Повесть с точки зрения формы — как монолит, из одного куска. Словопоклонничество не перешло еще границ, как случилось это с некоторыми вещами у Замятина позднее. Нет перегруженности, излишней манерности, игры словами, литературного щегольства и жонглерства. Читается легко, без напряжения, что отнюдь не мешает цепкости содержания. Уже здесь сказалось высокое умение художника одним штрихом, мазком врезать образ в память.

Новых персонажей Замятин не дал, но старое, знакомое дано в новом своеобразном освещении. Мирное житие «Уездного» воплощено в сочной фигуре Анфима Барыбы. На глазах читателей Анфим из мальчонка вырастает в уездного урядника. Путь этот длинен, тяжел и богат злоключениями. Анфим — четырехугольный. «Не зря прозвали его утюгом ребята-уездники. Тяжкие, железные челюсти, широченный четырехугольный рот и узенький лоб: как есть, носиком кверху. Да и весь Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых углов». Звериное крепкое тело, звериная душа, и все сосредоточено в одном: жрать,— ибо челюсти у Анфима свободно крошат камни и песок. Выгнали из училища, Барыба домой не пошел, а поселился в коровьей закуте, голодал, крал и попался по этому случаю в руки семипудовой купчихи Чеботарихи. Смилостивилась она, однако, над Барыбой, увидав его звериное тело, и уже Барыба — не Барыба из коровьей закуты, а правая у Чеботарихи рука: «сапоги — бутылкой, часы — серебряные», и ото всех почет, а прежде всего от самой Чеботарихи, богомольной и ненасытной по ночам. Счастье не бывает, однако, долговечным. Чеботариха выгнала Барыбу из-за прислуги Польки. Опять — голодная жизнь. Но Барыба «круто заквашен». Подвертывается монашек Евсей, Барыба обворовывает его, засим лжесвидетельствует по найму на суде у адвоката уездного Моргунова. Докатилась в городишко, краешком заглянула революция 1905 года. Была экспроприация, произведенная подростками, успевшими скрыться, за исключением одного, и, на беду вящую исправника, полковник, прикативший судить, желудком страдал, и никак ему исправник угодить не мог; а тут еще — злоумышленников не найти. Из беды выручил тот же Барыба: за шесть четвертных доказал, что в числе злоумышленников был портной Тимоша — друг Барыбы верный и закадычный. Жалко друга, но Барыба стерпел и достиг уездных эмпирей: дали ему серебряные пуговицы и золотые жгуты, козыряет ему будочник. А Тимоху повесили.

«Хорошо жить на белом свете».

Анфим — символ уездного. Оно — утробное, жвачное, толстомордое, жирное, прожорливое. В уездном — бог съедобный. Положить живот в еде, до отвалу, чтобы челюсти сладострастно перемалывали, чтобы спать до одури, плодить детей телами потными и липкими. Сам по себе Барыба случаен: мог родиться, мог не родиться. Но его выпирает, выдвигает вперед «Уездное». Он неповоротлив, туп,

почти идиот, по-звериному хитр. Но он нужен — Чеботарихе, монаху Евсею, адвокату Моргунову, исправнику, прокурору, полковнику, поэтому он без усилий, без борьбы достигает «вершин». Они тоже утробные. Анфим вобрал их в себя, он сделан из них, он — их сгусток. Это съедобное подчеркнуто и дано автором с исключительной силой.

«Уездное» только отчасти бытовая вещь. Больше, это сатира, и не просто сатира, а сатира политическая, ярко окрашенная и смелая для 1913 года. В отличие от ряда художников, писавших об уездном, Замятин связал российскую окуровщину с царским укладом, с политическим бытом, и в этом его несомненная заслуга. Но, странное дело, талант Замятина здесь достигает только полуцели. Недостает чего-то большого, проникновенного, всеосвещающего, что находит читатель у Гоголя, в сатирах Щедрина, у Успенского, Горького и даже Чехова. Повесть, несмотря на свою цельность в стиле и форме, как бы распадается у читателя на кусочки. Мастерски рассказано, прелестно сделано, но именно сделано, за сердце не берет, в нутро не проникает, хотя Барыба, Чеботариха, Моргунов, Евсей, Тимоха, исправник стоят перед глазами. К уездному с иной стороны подошел Замятин в другой повести — «Алатырь». Еще Гоголь отметил маниловщину нашей провинции. Живут люди ни шатко ни валко, казалось бы, райское житье, но человек так устроен, что должен, непременно должен о чем-то мечтать, чего не бывает и, может быть, никогда не будет. У Манилова все есть, а все-таки фантазирует. Если же у Маниловых не все благополучно и они ущемлены чем ни на есть, то тем более. Об этих своеобразных фантазерах повествует писатель в «Алатыре». Алатырь — город. «У жителей тех — видимое дело — от грибов принаследно, пошло плодородие прямо буйное. Крестили ребят оптом, дюжинами. Проезжая осталась только одна улица: вышел указ по прочим не ездить, не подавить бы младенцев, в изобилии ползающих по травке». Однако благодать однажды миновала: была война турецкая, народу перебили очень много, и остались алатырки без женихов. Отсюда и пошли алатырские сновидения наяву. Дочь исправника Глафира стонет по женихам и ждет письма любовного от прекрасного незнакомца; исправник после неудачных попыток выдать замуж Глафиру еще крепче засел в кабинете; он изобретал; последние открытия: секрет печь хлеб не на дрожжах, а на помете голубином, или: как из обыкновенной холстины приготовить непромокаемое... сукно. Протопоп о. Петр в подпитии и в трезвом виде беседует с чертями; дочь его Варвара тоже осатанела от отсутствия женихов. Родивон Родивоныч, инспектор, услаждается чтением «Готского альманаха»; а то есть Костя Едыткин, служит на почте. У него заветная тетрадь. Написано: «Сочинения Конст. Едыткина, то есть мои». И стихи: «В моей груди мечта стоит, а милая Глафира— ко мне презрит». По ночам пишет в волнении и любви великой. Словом, у каждого свои сновидения. Еще князь приехал в должности почтмейстера. Князь он, правда, такой: нос с горбинкой и подбородка нет — восточный князь, но князь все-таки. И вот пошло: Глафира, Варвара, девицы — все с ума сходят. А князь тоже с мечтой самой благородной: на одном великом языке эсперанто все должны гово-

рить, и тогда не будет войн и настанет братство народов. У князя все учатся: исправник, инспектор, Глафира, Варвара, девицы и другие. Кончаются сновидения плачевно: Глафира и Варвара устраивают взаимную потасовку, Костя терпит жесточайший крах с сочинением «Внутренний женский догмат божества», в любви тоже. Терпит крах князь со своим эсперанто, исправник с опытами и т. д.

Тоже уездное, утробное, съедобное, но над этим — фантазмы, миражи, сновидения; жалкие, искривленные, заводящие в тупик, но все же фантазмы. Так между зоологией и нелепым фантазерством протекает скудная и нудная алатырская жизнь. От маниловщины фантазерство алатырцев, однако, отличается своим драматизмом; оно, несмотря на свою нелепость, въедается и коверкает жизнь, разлетаясь прахом при первом соприкосновении с жизнью. И, может быть, оттого обитатели тысяч российских Алатырей не верят в выполнимость великих порывов человеческого духа: ведь воочию у них только эти нескладные, ненужные сновидения.

В «Алатыре» основные черты художественного дарования Замятина, сказавшиеся в «Уездном», остаются прежние. Повесть немного бледней, но то же в ней словопоклонничество, мастерство, наблюдательность со стороны, ухмылочка и усмешка, анекдотичность (в «Алатыре», пожалуй, больше, чем в «Уездном»), заостренность, резкость и ударность приема, подбор тщательный слов и фраз, большая сила изобразительности, неожиданность сравнений, выделение одной-двух черт, скупость.

Об утробном — и в рассказе «Чрево». Анфимья, баба крепкая, молодая, в соку, из-за потребности иметь ребенка идет на убийство мужа, солит его труп. Но здесь сила чрева дается в другом освещении. В рассказе много лиризма, и утробное у Анфимьи другое, не барыбинское, ему сочувствуешь. Утробное двоится: оно уже не в образе Барыбы, а в образе Анфимьи, трогательно жаждущей оплодотворения.

К «Уездному» и «Алатырю» по содержанию и теме тесно примыкает повесть «На куличках». Написанная в начале русско-германской войны, она была конфискована царским правительством, а автор в качестве большевика был посажен в тюрьму за антимилитаристскую пропаганду. (Повесть вышла из печати в № 1 альманаха артели писателей «Круг».) На кулички, к берегам Тихого океана, заброшена военная часть, на какой-то всеми забытый и никому не нужный сторожевой пост. Забитые, оболваненные российские мужички, очень сметливые в делах хозяйственных, сельских, но непроходимо тупые в службе, приспособлены по своим надобностям «господами офицерами»; надобности весьма своеобразного свойства: одного учат по-французски говорить, другой превращен в мамку и няньку девяти ребят, третий существует на кухне для генеральских оплеух, и все они доведены до потери человеческого облика, и недаром солдат Аржаной походя убивает китайца — в такой обстановке это очень естественно. Внимание автора, однако, сосредоточено не на Аржаных, а на небольшой группе офицеров. «Поединок» Куприна бледнеет перед картиной нравственной гнили и разложения, нарисованной писателем: яма выгребная на задворках. Тут и генерал — обжора исключитель-

ный, трус, бабник, сластолюбец и пакостник; ограниченный педант Шмит — на шарнирах, по-своему справедливый, превращающийся в несчастного садиста; и капитан Нечеса, выпестывающий девятерых, в сущности чужих, ребят; и безвольный, рыхлый, российский интеллигент в офицерском мундире, Андрей Иванович; и долговязый, нелепый Тихмень, тщетно разрешающий загадку, его иль нет «Петяшка», родившийся у жены Нечесы; и тихая полупомешанная генеральша; и полковая дама, жена Нечесы,— вся кругленькая, у которой дети — живая хронология. Как и в «Алатыре» и «Уездном», на куличках до смерти скучно, сонно, нелепо. Но не столько скучно, сколько *страшно*. Это страшное подчеркнуто автором в повести особливо сильно, и на нем — на страшном,— в отличие от «Уездного» и «Алатыря», сосредоточено главное внимание. Страшное есть и в этих вещах, но там больше об утробном, о провинциальном фантазерстве, здесь оно основное. Под покровом скучной мелочной жизни Замятин увидел это страшное и показал читателям не то незаметное, серое, медленно обволакивающее, о чем в свое время писал Чехов, а подлинно кровавое, безобразно зверское, трагичное. Правда, на куличках его часто не замечают, но это потому, что оно вошло в быт. Кончают жизнь самоубийством Тихмень и прямоугольный Шмит, становится «нашим» Андрей Иванович, до звериного доведены солдаты, генерал насилует нежную и хрупкую Марусю, подло, сюсюкающе и слюняво. Как и «Уездное», «На куличках» — политическая художественная сатира. Она делает понятным многое из того, что случилось потом, после 1914 года. Своего рода это, пожалуй, оправдавшееся предсказание, но она выявляет также еще одну черту художественного дарования Замятина, больше, чем ранее написанные им вещи: повесть овеяна подлинным, высоким и трогательным лиризмом. Лиризм Замятина особый. Женственный. Он всегда — в мелочах, в еле уловимом: какая-нибудь осенняя паутинка — богородицына пряжка, и тут же слова Маруси «об одной, самой последней секундочке жизни, тонкой как паутинка. Самая последняя, вот оборвется сейчас, и все будет тихо...» или незначительный намек «о дремлющей на снежном дереве птице, синем вечере». Так всюду у Замятина и в позднейшем. Об его лиризме можно сказать словами автора: не значащий, не особенный, но запоминается. Может быть, от этого у Замятина так хорошо, интимно и нежно удаются женские типы: они у него все особенные, не похожие друг на друга, и в лучших, любимых из них автором, трепещет это маленькое, солнечное, дорогое, памятное, что едва улавливается ухом, но ощущается всем существом.

И все-таки... когда читаешь «На куличках», то и дело вспоминаются старые знакомые: «Поединок» Куприна, «Поручик Бабаев» и «Кукушка» Сергеева-Ценского, гоголевский «Петух» и т. д.

Отметим пока, что во всех этих вещах — в «Уездном», в «На куличках» — борьба против косного, тупого, застоявшегося носит только личный характер. Тимоха, Маруся, Андрей Иванович — протестанты разрозненные, не объединенные ни с каким коллективом, группой. У автора это не случайно, подробней об этом, однако, ниже.

II

Из Англии, после двухлетнего пребывания в годы войны, Замятин привез «Островитян» и «Ловца человеков». От «Уездного» — к Лондону, к Джесмонду. От пыли, свиней, грязи невылазной — к камням, бетону, железу, стали, цеппелинам, подземным дорогам. От Чеботарих, Барыбы, исправников — к чопорной английской жизни, машинизированной, расписанной заранее в мелочах. У викария Дьюли, автора книги «Завет принудительного спасения», все по часам: «расписание часов приема пищи; расписание дней покаяния (два раза в неделю); расписание пользования свежим воздухом; расписание занятий благотворительностью и, наконец, в числе прочих одно расписание, из скромности не озаглавленное и специально касавшееся миссис Дьюли, где были выписаны субботы каждой третьей недели».

Жизнь — машина, механизм, все проинтегрировано, все одинаковые, с одинаковыми тросточками, цилиндрами и вставными зубами.

В «Островитянах» и в «Ловце человеков» — сатира на английскую буржуазную жизнь, едкая, острая, эффектная, отделанная до мелочей, до скрупулезности. Но чем более вчитываешься и в повесть и в рассказ, тем сильнее крепнет впечатление, что захвачена не гуща жизни, не недра ее, а ее поверхность. Филигранная работа производится художником, в сущности, над легковесным материалом. Тут мелочи британской жизни; правда, эти мелочи доводят человека до плахи, но это не меняет дела. Омеханизированная жизнь по расписанию, поблескивающее пенсне миссис Дьюли, джентльмены со вставными зубами, мать Кембла леди Кембл — «каркас в старом, сломанном ветром зонтике» со своей чопорностью и извивающимися, как черви, губами, проповеди о насильственном спасении, посещение храмов, фарисейство, шпионаж, английская толпа, требующая казни, и казнь — прекрасно, хорошо, умно, талантливо,— но очень похоже на рассказы побывавших за границей Андрей Ивановичей о мещанских нравах добродетельных швейцарских хозяек, приходящих в ужас при виде мужских галош, забытых на ночь у комнаты русской эмигрантки. Занимательны и интересны они, и может случиться, что какой-нибудь Андрей Иванович через галоши эти попадет в тюрьму, там натворит еще что-нибудь неподобающее, его повесят или посадят на электрический стул. Все же преподносить подобные казусы в виде итоговых художественных обобщений маловато и недостаточно. Да еще в наши дни, после войны, во время социальных сильнейших катаклизмов. В Англии, как и повсюду, не одна, а две нации, два народа, две расы, и тот, кто этого не понимает, и тот, кто глазами одной нации хоть на минуту в наше время не сумеет посмотреть на другую нацию, взвесить ее и оценить, никогда не прощупает подлинных недр общественной жизни, ее глубочайших противоречий, ее сути. А Замятин смотрит глазами адвоката О'Келли, кокотки Диди, отчасти Кембла, и у него в помине нет тех, других глаз, без которых теперь — ни шагу. О'Келли и Диди — «потрясователи ос-

нов» благонамеренной английской жизни. Основы «потрясоваются» в гостиной почтенного викария, за обедом у леди Кембл — О'Келли явился к обеду в визитке, предпочтение отдавал виски, а не ликеру и затеял разговор об Оскаре Уайльде,— в цирке в комнате Диди и пр. Точь-в-точь как русский эмигрант «потрясовает» основы в прихожей цюрихской хозяйки, оставляя по забывчивости галоши. Сдается, что другие глаза другой нации в Англии, с верфей, с каменноугольных копей, заметили бы что-нибудь посерьезнее и посущественнее, да и выводы сделали бы поосновательнее.

Можно возразить, что тут писателем употреблен особый художественный прием: мелочами, их неизмеримостью с кровавой развязкой как бы подчеркивается нестерпимое удушье обстановки, в коей находятся аборигены Лондона и Джесмонда. Но в том-то и дело, что здесь не художественный только прием, а нечто более глубокое, интимное, связанное с художественным «credo» Замятина корнями крепкими и неразрывными. По художественному миросозерцанию автора, в мире — две силы: одна — стремящаяся к покою, другая — вечно бунтующая, динамическая. В ненапечатанном последнем фантастическом романе «Мы» одна из героинь говорит: «Две силы в мире: энтропия и энергия. Одна — к блаженному покою, к счастливому равновесию, другая — к разрушению равновесия, к мучительно-бесконечному движению». «Уездное», «Алатырь», «На куличках» — это равновесие, энтропия. Но и здесь действует, хотя бы в искаженном виде, другая, противоборствующая сила: Тимошка, нелепые фантазмы Кости и других алатырцев, Маруся; Сеня в рассказе «Непутевый», вечный студент пьянчуга, легкомысленный, безалаберный, разбрасывающийся, веселое и беспардонное житье которого кончается на баррикадах. В рассказе «Кряжи» эта буйная сила заставляет долго идти друг против друга Ивана и Марью, они «кряжи», а в кряжах должно быть это тугое, упругое, своенравное, непутевое. Все напечатанные Замятиным вещи — в этом мы убедимся еще больше ниже — символизируют борьбу этих двух начал. И Замятин с этой точки зрения безусловно символист, поставивший себе цель одеждами живой жизни одеть законы физики и химии. Аналитическим путем добытые результаты он пытается синтезировать как художник. Оттого и стиль его таков: живой народный сказ, модернизированная разговорная речь и квадратность образов: четырехугольный, квадратный, прямой, утюжный и т. д.

Две силы ведут нескончаемую борьбу; но одна — сила инерции, традиции, покоя, равновесия — тяжелыми пластами придавила другую, разрушающуюся, как земная кора, облегчающая и сковывающая расплавленную огненную стихию. Покой, равновесие — в сонном «Уездном», в жизни Краггсов, четы Дьюли. Только в известные редкие миги открываются клапаны, разрывается кора, и тогда, как лава из вулкана, бьет буйная подземная сила разрушения. Обычно же царит застывшее, оцепеневшее, омертвевшее. Только такие моменты ценны и полновесны. О них рассказывает главным образом Замятин. Это ось его художественного творчества. Принимают эта сила и миги у Замятина самые разнообразные образы, виды, формы.

Маруся со своими незначащими разговорами о паутинке и смерти, навсегда запавшими в душу Андрея Ивановича, своенравная Диди, огненно-рыжая Пелька в «Севере», героиня за номером таким-то в романе «Мы». Они олицетворяют самое нужное, ценное: от них идет, через них говорит подлинная сила жизни, ее чрево, самое святое святых. От них — бунты и разрывы в размеренном, обросшем мохом. В рассказе «Землемер» герой никак не может сказать, что он любит Лизавету Петровну. Миг приходит, когда собачку Фунтика парни из озорства вымазали краской. Жалко стало девушке собачку, полились слезы, и тогда «забыл землемер обо всем и стал гладить волосы Лизаветы Петровны». Потом пришлось было землемеру ночевать с девушкой в одном номере в монастыре, и — случись это — так бы и остались они вдвоем, но приехала няня, и все кончилось: «так было надо». В «Ловце человеков» таким моментом являются цеппелины над Лондоном. В проинтегрированную жизнь Краггсов врываются топающие бомбы, и рушится обычный уравновешенный, отстоявшийся уклад, раздвигается «занавес» на губах миссис Лори, и пианист, непутевый Бейли, целует ее губами «нежными, как у жеребенка», и миссис отвечает ему тем же. Но это только миг: «Чугунные ступни затихли где-то на юге. Все кончилось». В «Сподручнице грешных» мужики пробираются во время революции в некий монастырь к игуменье с целью грабежа, но в самый решительный момент «матушка» по-особому трогательно угощает пирогами и еще чем-то злоумышленников, и кровавое дело расстраивается. В «Драконе» драконо-человек (красноармеец) только что рассказал в трамвае, как он отправил какую-то «интеллигентную морду» «без пересадки — в царствие небесное», и вдруг — воробей, замерзающий в углу трамвая, и винтовка уже валяется на полу, дракон изо всех сил отогревает его, а когда тот улетает, дракон скалит рот до ушей. Мир — как собака («Глаза»), на нем шелудивый тулуп, у него нет слов, а один брех, ретиво стережется хозяйское добро, за черепушку с гнилым мясом оберегается оно; сорвется с цепи и опять медленно, жалко и виновато, поджав хвост, плетется в хозяйскую конуру. Но... «такие прекрасные глаза? И в глазах, на дне такая человеческая грустная мудрость...»

Иногда — это потемкинские матросы («Три дня»), но чаще Диди, О'Келли, Сеня и другие. Потемкинские матросы вообще вне поля зрения Замятина. Родился и вырос он в «Уездном», народ у него большею частью — в образах Аржаных, Тимох, Непротошных, пьяниц Гусляйкиных, парней, от скуки поливающих водой до полусмерти мальчонка либо проделывающих эксперименты с краской и собакой, или мужиков, бунтующих против сыра («мы этого самого мыла тогда фунтов пять приели»). Крестьянина, который по-иному выглядит, например, в записях С. Федорченко или в партизанских рассказах В. Иванова, у Замятина нет. Глазами этих матросов, мужиков, рабочих Замятин не может смотреть на то, что кругом. Интересно, что в своих воспоминаниях о потемкинских днях автор свое внимание сосредоточивает тоже только на миге — три дня,— когда все, казалось, рушится, выходит из берегов. Поэтому момент

ему и ценен. Общей связи этих дней с революцией в рассказе совершенно не чувствуется. Автору это и не нужно.

Вот почему в «Островитянах» и в «Ловце человеков» в проинтегрированную жизнь Краггсов и Дьюли вносят бунтующее Диди, О'Келли и даже Кембл. Бунт получается не очень опасный, ибо берутся не корешки, а вершки. Остро, но допустимо. Бунт — благонамеренный, не тот, на который способны матросы, рабочие, крестьяне. В конце концов здесь только непутевость, узкоиндивидуальный протест, от него основы потрясаться не будут. Да писатель и не о том заботится: ему нужно противопоставить проинтегрированной жизни миги, индивидуальное бунтарство, то малое, и незначительное, и интимное, которое, однако, запоминается и ценится автором превыше всего. В «Уездном», в «На куличках» протесты и борьба тоже личные, в одиночку; других форм борьбы писатель вообще не видит, не отмечает, не ценит. Поэтому у него всегда борьба кончается поражением. Иначе и быть не может, когда во главу угла ставится исключительно индивидуальное. В наше время, повторяем, это мало и поверхностно. А когда художник склоняется к политическому памфлету, можно заранее предвидеть, что у него будут неудачи.

За всем тем и «Островитяне» и «Ловец человеков» остаются мастерскими художественными памфлетами, несмотря на их ограниченное значение. Как «Уездное», «На куличках», «Алатырь», лондонские вещи писателя останутся в литературе. Нужно еще помнить, что «Островитяне» вышли из печати, когда многие из «братьев-писателей», почитавшие себя хранителями заветов старой русской литературы, узрели в викариях Дьюли и мистерах Краггсах носителей человечности и гуманности, прогресса и иных добродетелей, не в пример злокозненным большевикам. Замятин впоследствии не удержался на своей благородной, истинно и единственно по-настоящему «бунтарской» позиции, но об этом речь ниже.

Художественные достоинства «Островитян» и «Ловца человеков» несомненны. Способность одним приемом дать образ, характер закреплена в отвердевшей форме. Викарий Дьюли, мистер Краггс как выкованные. Замятин — художник-экспериментатор, но экспериментатор особый. У него эксперимент доведен до крайности, до предела, так сказать, эксперимент в чистом виде. В стиле Замятин ушел от народного модернизированного сказа,— это так и нужно в повести о Лондоне. Впервые художником дан тот отчеканенный, сгущенный стиль с тире, пропусками, намеками, недосказами, та кружевная работа над словом и поклонение слову, тот полуимажинизм, которые впоследствии сильно отразились на творчестве большинства «серапионов». До мелочи тщательная работа, столь кропотливая, что приходится все время держать себя в напряжении, вчитываться в каждую строку. Это утомляет, даже подчас доходит до манерности, до пресыщенности, словно автор играет своим мастерством.

III

В рассказе «Непутевый» между конспиратором и подпольщиком Исавом и Сеней-непутевым происходит такой разговор:

«Исав говорил:

— И как можно верить во что-нибудь? Я допускаю только и действую. Рабочая гипотеза, понимаете?

Петр Петрович к Сене обернулся:

— Ну а ты?

— Я-а? Да что ты, чтоб я... да глаза бы мои не глядели на программы все ихние. Слава богу, в кои-то веки из берегов вышли, а они опять в берега вогнать хотят. По мне, уж половодье так половодье, вовсю, как на Волге...»

В соответствии с этим непутевому Сене дается явный моральный перевес: Сеня геройски гибнет на баррикадах, а Исав резонерствует по поводу его бессмысленной гибели, хотя в холодном, даже враждебном уважении своем автор не отказывает Исаву.

Положение — глаза бы мои не смотрели на программы все ихние — органически вытекает из всего художественного мировоззрения писателя. Как мы видели выше, Замятин подошел к сложным явлениям общественной жизни с физической теорией о двух силах в мире: энтропии и энергии. Вышло у него при этом так, что начало разрушительное действует в мигах, случаях, в индивидуальных, интимных порывах человеческого духа.

С этой же меркой художник подошел и к русской революции. Получилось то, что должно получиться в этих случаях. Теория о двух силах в приложении к обществу не то что неверна, а прежде всего отвлеченна, а следовательно, и неверна. Это общие, ничего не значащие места, не заполненные ничем конкретным; живая жизнь тут вытекает, как вода между пальцами. Есть, по сути дела, мертвая схема, приложимая к чему, где, как и когда угодно; отвлеченное бунтарство, революционизм, еретичество во имя еретичества. «Половодье», «мучительно бесконечное движение», «непутевость», «отшельничество» — все это очень пусто, незначаще, абстрактно. В «Островитянах», да и в «Уездном», в «На куличках» это отвлеченное бунтарство в большой мере обессилило художника. В отношениях писателя к русской революции оно привело к органическому ее непониманию. Так и должно было случиться: как только еретик во имя еретичества попытался с горних высот спуститься на землю, получился большой разлад. На земле «бунтующей» тоже оказались «программы ихние», мужики, рабочие, массы; на земле ставились конкретные «земляные» цели. Очень мало интересовались интимным, личным бунтарством вообще, зато подготовляли и пускали в действие огромнейшие коллективы: коммунистов, Красную Армию и пр. Исторически и социалистически отвлеченный революционизм и так называемый духовный максимализм выражали предреволюционную розовую и интеллигентскую романтику и еще до революции указывали на существенный разлад идеала и действительности в сознании широких кругов интеллигенции. Ликвидация самодержавия мысли-

лась необходимой и желанной, но, с другой стороны, уже тогда интеллигенция опасливо оглядывалась на стихийный рабоче-крестьянский большевизм. Отсюда — желание увидеть революцию благородной, сделанной не корявой рукой мужика и рабочего, а чистыми руками с отшлифованными ногтями. Как только обнаружилось, что этого не будет, что революция будет корявой, бунтарство русских О'Келли и Сенек быстрейшим манером развеялось, подобно дыму. Духовный максимализм и свирепейшее еретичество остались вдруг где-то за пределами революции, обнаружилось, что у максимализма «душа видом малая и отнюдь не бессмертная», что всесветный революционизм выглядит очень уж, даже до чрезвычайности, культурным, умеренным и аккуратным, что посягает он завоевать небеса, а не землю грешную, что это говорилось о революции духа, в каком-то особом огненном преображении, а совсем не об этой, как ее бишь, «республике этой», о мигах интимных и всеочищающих, а не то, чтобы усадьбы грабили, фабрики отбирали и культурные ценности растаскивали по хатам и т. д. и т. д.

У Замятина мы видим: и это якобы непримиримое бунтарство, принципиальное и неугомонное,— и народ в образах Аржаных и Гусляйкиных,— и взгляд на идеал, как на нечто неисправимо оторванное от земли,— признание революции в духе, в мигах интимных,— и отчужденность, холодную отдаленность от подлинного лика революции и враждебность к ней.

Как бы то ни было, после Октября Замятин написал ряд рассказов, сказок, доставивших несомненное удовлетворение самым ярым врагам Октября и большое искреннее огорчение и негодование знавшим и ценившим его талант: «Дракон», «Мамай», «Пещера», «Церковь божия», «Арапы», «Сподручница грешных» и, наконец, роман «Мы». Из них самой талантливой вещью является «Пещера» и самой серьезной «Мы».

Приходилось слышать возражение, что очень поспешно и преждевременно окрашивать в белый цвет художественные вещи Замятина последнего времени: не всякая сатира есть белая агитка, и не все, что рядится в красный цвет, есть настоящая революция. Это так. У нас действительно есть боязнь коснуться язв советского быта, против чего всемерно следует бороться, и часто бывает так: молчат, молчат, да и начнут бухать потом в набат (пример: взятка хотя бы). И бесхребетных найдется немало. Если бы Замятин писал свои едкие вещи, оставаясь на почве революции, его можно было бы только приветствовать. К сожалению, дело обстоит совсем не так. Замятин подошел к Октябрьской революции со стороны, холодно и враждебно: чужда она ему не в деталях, хотя бы и существенно важных, а в основном.

«В странном незнакомом городе — Петрограде — растерянно бродили пассажиры. Так чем-то похоже — и так не похоже — на Петербург, откуда отплыли уже почти год и куда, бог весть, вернутся ли когда-нибудь?.. Австралийские воины в странных лохмотьях, оружие на веревочках за плечами... австралийцы напролом красноможе перли с огромными торбами» («Мамай»).

Еще: «На трамвайной площадке временно существовал дракон с винтовкой, несясь в неизвестное. Картуз налезал на нос и, конечно, проглотил бы голову дракона, если бы не уши: на оттопыренных ушах картуз засел... и дыра в тумане: рот» («Дракон»). В «Арапах» драконы и австралийцы именуются краснокожими. Так может писать только гражданин — пассажир республики, который на республиканском корабле в сильнейшую качку исходит зеленью от морской болезни. Слов нет, морская болезнь — пренеприятная болезнь, но если пассажир переносит свое состояние на матросов, на корабельную команду, до упада работающую во время сильнейшего шторма, чтобы довести корабль до гавани,— это уже совсем нехорошо и несправедливо. Так нехорошо и несправедливо и ведет себя наш пассажир в отношении корабельной команды и матросов: и австралийцы-то они, и оружие у них на веревочках, и рты как дыра,— все ему не нравится. Положение еще осложняется тем, что пассажир попал на корабль нежданно-негаданно и не знает, куда несется корабль, к какой гавани пристанет, да и пристанет ли. Тут уже и зелень от морской болезни и иные неудобства являются совершенно неоправданными, бессмысленными. В самом деле, во имя чего претерпеваются все эти муки и неудобства? Не лучше ли было сидеть у себя дома, в гостиной: «моя синенькая комната, и пианино в чехле, и на пианино — деревянный конек-пепельница». Из «Пещеры» это. Рассказ прекрасно выписан и передает то, что было. Были эти дни, когда комнаты превращались в ледяные пещеры и надо всем царил жадный пещерный бог: печка. Мартын Мартыныч жалко и неловко крал дрова, чтобы согрелась Маша. И Маша была исхудавшая и не встававшая с постели. Вспоминала о синей комнате, просто и быстро брала флакон с ядом, чтобы умереть, по-будничному отсылала Мартына Мартыныча посмотреть на луну, чтобы не видел, как она умирать будет, и тот покорно шел. Все было. Но как рассказано, в каком освещении дана вещь? О драконах-большевиках — ни слова, но весь рассказ заострен против них. Искусной рукой направляет автор каждую мелочь против них: они виновны в пещерной жизни, и в кражах, и в смерти Маши. Особенно становится это ясным в контексте иных замятинских вещей. Достаточно сопоставить описание дракона с мягким лиризмом, которым обвеял писатель воспоминания Маши о пианино, деревянном коньке, открытом окне и пр.

Раз неизвестно, куда несется корабль, и непонятно, почему на нем пассажиры,— все плаванье, вся борьба с вражескими стихиями кажутся дикими и бессмысленными. Как будто арапы дерутся: то черные искровавят и зажарят краснокожих, то краснокожие поджарят черных, да еще в придачу возмущаются черными: как черные осмелились увечить нас («Арапы»). С особой наглядностью здесь обнаруживается, что автор — в стороне, что он — холодный и враждебный наблюдатель. Так писать может только тот, кто не был активным участником событий и борьбы. Борьба же была такова, что к ней подходить со старыми интеллигентскими мерками было не только невозможно, но прямо преступно. Единственно в гуще этой борьбы, в кровавой и огненной купели ее познавалось, что можно и чего нель-

зя. Можно ли принять и оправдать убийство *связанного* человека? Можно ли прибегать к шпионажу? Дано это знать тем, кто борется, ненавидит, любит, живет в пылу, в огне стихии, а не плавающим и путешествующим. Можно ли? Можно и должно, если враг сам ничем не брезгует, если дошел он до животного остервенения, если прибегает он к худшему из худших, если он продажен и играет роль наймита и шпиона у викариев Дьюли и мистеров Краггсов. *Не отвлеченно решаются эти и подобные вопросы в интеллигентских закутах, а на поле брани, когда имеют дело с реальным врагом, когда известно, что он предпринимает и практикует сам. Иная постановка вопроса — моральная астрология, беспомощное умничанье, и только на руку врагу.* Таким духом пропитаны «Сказка», «Церковь божия». Божия церковь оказалась с душком, да еще с каким, а все оттого, что построил ее Иван на денежки купца, зарезанного им и ограбленного. Мораль: нельзя хорошее дело строить на трупах. А кстати и другой вывод: не нужно грабить купца — нехорошее дело, нечистое. И третий: пусть купец живет да поживает, то есть грабит. Едва ли автор согласен на последний вывод, но не согласится он единственно в силу своей непоследовательности. Практически выходит так — пусть грабит купец; общественная борьба классов имеет свою логику. Получился же последний вывод оттого, что «сказочка» страдает, помимо прочего, одной неправильностью: купец представлен лицом страдательным, на самом же деле он — первеющий грабитель, и прежде чем его обчистил Иван, он облапошил до нитки сотни, а может быть, и тысячи Иванов, тех самых Иванов, которые его потом грабили. Положение-то получается совсем иное. На наших глазах духовный максимализм, еретичество во имя еретичества, принципиальное бунтарство превращаются мало-помалу в какую-то мутную, подслащенную идейную жижу, которую проповедовали Иванам с амвона при поощрении Чеботарих и их сынков. В рассказе «Сподручница грешных» («Мамаша, слова-то какие»), как уже упоминалось выше, мужики с разрешения их совета совсем уже сладили дело с ограблением игуменьи в монастыре. Дело расстроилось оттого, что игуменья оказалась очень доброй именинницей и очень уж хорошо обошлась с мужиками.

«Встал Сикидин, лоб нагнул — бык брухучий. Руками об стол оперся, правая — тряпкой замотана.

— Батюшка мой, это что ж у тебя рука-то? Дай я тебе чистенькой завяжу, а то еще болеть прикинется...

Поднял руку Сикидин. На игуменью — руку — запнулся...»

Очень умилительно. Прямо душеполезное чтение, в духовную хрестоматию годится. По крайней мере, если б существовали сейчас «Епархиальные ведомости», то в части неофициальной рассказ мог явиться настоящим украшением, мироточиво, а стиль — не чета борисоглебским и алатырским Едыткиным, пописывавшим когда-то в «Ведомостях».

Читая подобные вещи, невольно думаешь: восстало бы из гроба хоть на минутку старое царское правительство, в умиление бы пришло: бунтари-то стали многие какими: не то что запрещать или сажать,

как раньше за повесть «На куличках», а размножай для народного чтения без числа, не жалея денег. А вот эти драконы, австралийцы, краснокожие, или как их там еще,— большевики, словом,— толкуют о какой-то классовой борьбе, определяемой законом каким-то, а все дело в том, чтобы посадить Сикидиных за один стол с матушками, да пусть эти матушки сумеют вовремя улыбнуться по-особому, да пирожок подсунуть, да ручку перевязать: какая там борьба, истинное в этом — в нечаянных, но особых жестах, словах, взгляде, в том невесомом, незначащем, но запоминающемся, что ценнее всего. Вот только краснокожих этих не убедишь: упрямые. Не верят «в обстоятельства в разрез наших ожиданий» и не проникаются исключительными, редчайшими моментами.

Об этих моментах и мигах нужно сказать еще несколько слов. Очень хорошо, когда Маруся у автора говорит Андрею Ивановичу о паутинке и смерти или землемеру помогает Фунтик: уместно, лирично, художественно-правдиво, потому что тут личное, интимное, и только. Но когда художник «паутинкой», мгновенными прозрениями и т. п. пытается разрешить сложнейшие социальные проблемы и сказать свое слово в общественной борьбе — получаются пустяки, сплошной сахарин, липкая патока, политическая маниловщина, по той простой причине, что «паутинкой» тут ничего не поделаешь, что добродушные жесты и порывы монахинь и прочих героев и героинь ни в малейшей степени не определяют хода и исхода борьбы. Замятин думает иначе.

В статье об Уэллсе Замятин пишет:

«Социализм для Уэллса, несомненно, путь к излечению рака, въевшегося в организм старого мира. Но медицина знает два пути для борьбы с этой болезнью: один путь — это нож, хирургия, который, может быть, либо вылечит пациента радикально, либо убьет; другой путь — более медленный — это лечение радием, рентгеновскими лучами. Уэллс предпочитает этот бескровный путь...»

Все это крайне неудачно, но характерно для Замятина. Маркс говорил, что новое общество рождается из недр старого, подобно бабочке, выходящей из куколки (из гусеницы, собственно говоря). Это в тысячу раз правильней, чем рассуждения писателя о каком-то организме, который нужно подлечить, хотя и основательно. Речь в эти моменты скорее идет о накладывании щипцов и прочих акушерских обязанностях, чем об излечении организма: его нечего и незачем лечить — куколка и бабочка. Приходится ли накладывать щипцы и прочее или нет — зависит от обстоятельств, а совсем не от доброй воли акушера. Но Замятин пишет: предпочитает... лечить... организм... бескровно. Детские пустяки. Но в этом весь социализм Замятина. Он тоже «предпочитает» бескровный путь воздействия на человека: нужно только открыть людям окна душ своих, и тогда Сикидин опустит зверскую лапу, а игуменья останется в монастыре, что ли?

Так духовное босячество, еретичество и максимализм превратились на наших глазах в обычные мещанские рассуждения — мы все социалисты, но предпочитаем бескровный путь и прочее.

Повесть Замятина «Север» вскрывает еще одну немаловажную черту его современного творчества. Где-то, тоже у чертей на куличках, где «сквозь тысячеверстный синий лед светит мерзлое солнце на дно» (прекрасно сказано), живут: хозяин и лавочник Картома, рыболов-работник Картомы Морей и рыжая чудесная Пелька. Картома шарит по земле, обвешивает, покупает «женок» за тухлятину, набивает карманы, пьянствует, Морей глядит в небо. С детства это у него, с того дня, как тонул в реке. Откачали тогда, «только балухманный какой-то стал, все один, и глядит не глядит на тебя — мимо, и кто его знает, что видит?» Вышло так, что полюбил Морей Пельку, и она его, и было им хорошо, пока фонарь не заслонил совсем Пельку. О фонаре упомянул — соврал Картома: светит будто бы в Питере громадный фонарина, и от него светло кругом, как днем. «Морея осенила благодать: фонарь устроить как в Питере: запалить над становищем — и ни ночи, ничего: вся жизнь по-новому». Голодуют Морей с Пелькой, но Морею не до этого: он фонарь мастерит. А Пельку в это время взял Картома, а из строительства ничего не вышло: не осветил фонарь тысячеверстной мерзлой тьмы. Но и Пелька не могла забыть Морея. Повесть кончается гибелью обоих: Пелька устроила так, что подмял их на охоте под себя медведь.

Мотив знакомый, разработанный раньше в повести «Алатырь». И если сопоставить «Север» с «Алатырем», станет очевидным, откуда навеян этот взгляд автора на идеал и действительность: от «Уездного» это. Верная и правильная, в условном и ограниченном смысле и для известной обстановки, мысль писателя становится неверной в качестве художественного обобщения. Но художник нигде не пытался дать другого разрешения вопроса об отношении идеала к действительности, поэтому надо считать, что другого решения для него и нет. Идеал всегда оторван от жизни и душит ее. Такой подход в наши дни прямой дорогой ведет к усталым обывательским настроениям (вспомним А. Белого с его недавней проповедью: долой великие принципы — хочу лягушечьей жизни, хочу обывателем быть).

Наконец, о последней вещи Замятина, о романе «Мы», еще не напечатанном.

В одной из своих речей товарищ Ленин заметил: «социализм уже теперь не есть вопрос отдаленного будущего, или какой-нибудь отвлеченной картины, или какой-либо иконы». В этом — главное нашей эпохи.

Социализм перестал быть идеалом в том смысле, в каком он был раньше, скажем лет 20—30 тому назад. Он — не призывная звезда, сияющая в далеких и чистых небесах, он стал вопросом тактики, практики и воплощения в непосредственно данную жизнь. И это заставляет одних радостно и трепетно заглядывать куда-то выше, стараться приподнять следующую завесу и дерзко мечтать о дальнейших завоеваниях, и великим, неподдельным страхом наполняет других, страхом перед тем социализмом, который уже входит, так сказать, в обиход, ибо исторический приговор приводится уже в исполнение. Роман Замятина интересен именно в этом отношении: он целиком пропитан неподдельным страхом перед социализмом, из

идеала становящимся практической, будничной проблемой. Роман о будущем, фантастический роман. Но это не утопия, это художественный памфлет о настоящем и вместе с тем попытка прогноза в будущее. В этом будущем все проинтегрировано на земле и строится великий интеграл для того, чтобы завоевать всю вселенную и дать ей математически-безошибочное счастье. Нерушимой стеной отделено человеческое культурное общество от остального мира, и со времени 200-летней великой войны — а прошло с этих пор тысяча лет — никто не заглядывает за эту стену, и никто не знает, что там. Все остекленено, все на виду, на учете. Стеклянное небо, стеклянные дома; нету «я» — есть «мы», в один час встают, работают, под команду едят нефтяную пищу, в определенные часы любят по розовым талончикам, и надо всем — единое государство и благодетель человеческого рода, мудро пекущийся о безошибочно-математическом счастье. Однако не все проинтегрировано: есть у человека мохнатые руки и «душа» и это глупое «хочу по своей воле жить». Не у всех, но все же такие и не одиночки. И вот возникает мысль: разрушить стену, свергнуть благодетелей, уничтожить математику в жизни. Руководит всем этим женщина, героиня за номером. Вместе с ней и с группой других разрушителей один из строителей Интеграла — от его имени ведется повествование (записи) — попадет через подземный ход за стену. Там «земля пьяная, веселая, легкая плывет» и люди без одежды, покрытые блестящей шерстью, трава, солнце, птицы. Подготовляется восстание, где-то разрушена стена, делается попытка использовать Интеграл при полете для тех, кто за стеной.

Но бюро хранителей раскрывает заговор; производятся аресты, героиня подвергается казни, а у строителя, как и у всех, производят операцию: вырезают фантазию.

Роман производит тяжелое и страшное впечатление. Написать художественную пародию и изобразить коммунизм в виде какой-то сверхказармы под огромным стеклянным колпаком не ново: так издревле упражнялись противники социализма — путь торный и бесславный. А если прибавить сюда рассуждения о носах — а это тоже есть,— которые должны быть непременно у всех одинаковыми, то станет ясным характер и направление памфлета.

И все здесь неверно. Коммунизм не стремится покорить общество под нози единого государства, наоборот, он стремится к его уничтожению, к тому, чтобы оно отмерло. Коммунизм не ставит целью поглощение «я» «мы», он ведет к синтезу личности с общественным коллективом; в его задачу не входит также проинтегрированная, омеханиченная и омашинизированная жизнь в том виде, как это представлено художником,— в коммунистическом обществе не будет ни города в его настоящем, ни деревни с ее «идиотизмом» — мыслится соединение города с деревней. Если художник имел в виду наш коммунизм военного времени, то и здесь памфлет бьет мимо цели: практику военного коммунизма можно понять, только приняв во внимание, что нужно было воевать, воевать, воевать с могущественным врагом; что Советская Россия была осажденной крепостью, об этом в романе — ни слова. Противопоставлять коммунизму *травку*,

своеволие человеческое и людей, обросших волосами,— значит не понимать сути вопроса. Еще Глеб Успенский отметил, что травоядная жизнь имеет один существенный недостаток: от пустого случая зависит. Ворвется в жизнь такой случай — а он врывается постоянно и непрерывно, — и вся удивительная травоядная гармония идет насмарку. Потому-то и отказался человек от этого райского первобытного блаженства и захотел устроить свой рай с машинами, электричеством, аэропланами. Что же касается формулы: по своей глупой воле жить хочу, то ведь это только кажется людям, обросшим волосами, что они живут по своей воле; при социализме эта зависимость человека от стихии и незнание этой зависимости будут заменены знанием и планомерным научным освобождением от нее (прыжок из царства необходимости в царство свободы).

Замятин написал памфлет, относящийся не к коммунизму, а к государственному, бисмарковскому, реакционному, рихтеровскому социализму. Недаром он перелицевал своих «Островитян» и перенес оттуда в роман главнейшие черты Лондона и Джесмонда, и не только это, но и фабулу. Иногда это доходит до мелочей (носы и пр.). И как будто чувствуя, что не все в романе на месте, Замятин вкладывает в уста своей героини № 1 слова, совершенно неожиданные и не вяжущиеся с общим духом романа. Отвечая строителю, № 1 говорит, что герои двухсотлетней войны (читай — большевики) были правы, так как разрушали старое. Их ошибка в одном: они решили потом, что они *последнее* число, а такового нет, то есть из разрушителей они сделались консерваторами. Если это так, если «герои двухсотлетней войны» были правы в свое время, то спрашивается: переживаем ли мы теперь это время, время разрушения старого мира? Всякий, находясь в здравом уме и твердой памяти, скажет: да, переживаем,— по той простой причине, что старый мир еще не разрушен и стоит пока что довольно крепко. А раз так, то на каком основании художник находит своевременным бороться с «коммунистическим консерватизмом», оставляя в последнее время в тени другой, старый мир? Или он полагает, что мы уже победили вконец? Мы, конечно, уверены, что победим окончательно и бесповоротно, но считать это совершившимся фактом легкомысленно. Роман-то, следственно, бьет не туда, куда следует.

В романе протест и восстание свое начало ведут от любви строителя к женщине за номером таким-то. Мотив — замятинский, узкоиндивидуальный. Не мудрено, что конец пессимистический. Единое государство раздавило восставших, а к тому же и героиня в ее отношениях к строителю оказалась сама проинтегрированной: она имела в виду использовать его как нужного и полезного человека. Другого конца и не может быть, когда коммунизму противопоставляются травка, люди без одежд и узко исключительно личный протест.

Замятин вообще пессимист. У него сила косности, инерции всегда побеждает, сила разрушения только на миг преодолевает ее, хотя и ведет борьбу нескончаемую. От «Уездного» это. «Уездное» легло на творчество Замятина всей своей неподвижностью и застойностью, своими кажущимися постоянством и нерушимостью.

С художественной стороны роман прекрасен. Замятин достиг здесь полной зрелости,— тем хуже, ибо все это пошло на служение злому делу.

В превосходной во многих отношениях статье своей об Уэллсе Замятин касается книги Уэллса «Россия во мгле» и приводит его мнение о русских коммунистах, которое, по автору, можно взять эпиграфом ко всей книге: «Я не верю,— говорит Уэллс,— в веру коммунистов, мне смешон их Маркс, но я уважаю и ценю их дух, я понимаю его».

По поводу этих строк Замятин пишет:

«...Уэллс... не мог сказать иначе. Еретик, которому нестерпима всякая оседлость, всякий катехизис, не мог иначе сказать о катехизисе марксизма и коммунизма, неугомонный авиатор, которому ненавистней всего старая, обросшая мохом традиций земля, не мог иначе сказать о попытке оторваться от этой старой земли на некоем гигантском аэроплане — пусть даже и неудачной конструкции».

Очень неудачно и невнятно в конце концов и о коммунизме: то «церковь божия», построенная на кровушке и с запахом скверным, то единое проинтегрированное государство, где людей гонят к счастью кнутом, а то вдруг — здорово живешь — гигантский аэроплан, пусть неудачной конструкции, но пытающийся оторваться от земли, обросшей мохом традиций. Не продумано, не доделано, сталкивается друг с другом, нет цельности, нет единого широкого обхвата, «изюминки» нет.

И еще еретик — любит это слово Замятин,— еретик Уэллс внутренним чутьем понял как-то по-своему современных коммунистических еретиков буржуазной цивилизации и сказал: уважаю, ценю, понимаю... а вот автор «Уездного», «На куличках», «Алатыря», «Островитян», проповедник принципиального еретичества и максимализма, не нашел для себя лучшей доли в годы тягчайшей борьбы со старым миром, как выписывать вещи, которым, по справедливости, следует дать общий подзаголовок: долой коммунизм, коммунистов и Октябрь.

Еретик до сих пор не почувствовал и не дал почувствовать читателю ни одной вещью своею, что самые опасные еретики из еретиков в отношениях к старому миру — мы, коммунисты. Самые опасные, самые верные, самые закаленные и твердые до конца. Странный еретик, странный максимализм. Он так по сердцу и обывательской улице, зачерствевшей в своих рассуждениях об одинаковых носах по декрету, и мистерам Краггсам, для которых Советская Россия вроде чугунных ступней, бомб над Лондоном.

На очень опасном и бесславном пути Замятин.

Нужно это сказать прямо и твердо. И еще раз из Уэллса. Замятин сочувственно цитирует слова Питера — Уэллса: «Мы должны жить теперь как фанатики. Если большинство из нас не будут жить как фанатики — этот наш шатающийся мир не возродится». Мы не знаем, что имел точно в виду Питер, но это золотые слова, если их применить к социальной борьбе наших дней. И мы, коммунисты, помним их твердо: мы должны жить теперь как фанатики. А если так,

то какую роль играет здесь то узкоиндивидуальное, что особенно ценит автор? Вредную, обывательскую, реакционную. В великой социальной борьбе нужно быть фанатиками. Это значит: подавить беспощадно все, что идет от маленького зверушечьего сердца, от личного, ибо временно оно вредит, мешает борьбе, мешает победе. Все — в одном,— только тогда побеждают.

IV

Наша статья будет неполной, если не отметить влияния Замятина на современную художественную жизнь, его удельного веса. Он несомненно значителен. Достаточно сказать, что Замятин определил во многом характер и направление кружка «Серапионовых братьев». И хотя «серапионы» утверждают, что они собрались просто по принципу содружества, что у них и в помине нет единства художественных приемов и, кажется, также они «не имеют отношения к Замятину»,— в этом все-таки позволительно усомниться. От Замятина у них словопоклонничество, увлечение мастерством, формой; по Замятину, вещи не пишутся, а делаются. От Замятина — стилизация, эксперимент, доведенный до крайности, увлечение сказом, напряженность образов, полуимажинизм их. От Замятина — подход к революции созерцательный, внешний. Не хочу этим сказать, что отношение их к революции такое же, хотя и здесь замятинский душок у некоторых чувствуется. И если среди «серапионов» есть течение, что художник, подобно Иегове библейскому, творит для себя,— а такие мнения среди «серапионов» совсем не случайны,— это тоже от Замятина. Может быть, тут, впрочем, не столько влияние, сколько совпадение, но совпадение поразительное.

А. АРОСЕВ

Художественные, вдумчивые, памятные страницы о недавнем прошлом дает А. Аросев в своих «Записках Терентия Забытого» («Страда») [1]. Записки подкупают своей неискушенной простотой, прямотой, ясностью и внутренней честностью. В них почти нет сюжета, нет цельности, это — воистину записки. Манера — несколько небрежная, без тщательной отделки; кажется иногда, что автор как будто пишет между делом, наспех, на всякий случай — могу написать, а могу обойтись и без этого, как хотите. Главы не сведены «к одному знаменателю», в повести нет оси, связь не по фабуле, а по настроению, ни выкриков, ни громких слов, все по-будничному просто, обыденно, и, вместе с тем, читатель все время с напряжением и волнением следит за повестью, потому что все здесь родное, понятное,

---

[1] А. Аросев. Две повести. Книгоиздательство артели писателей «Круг», 1923.

перечувствованное, сложенное в тайниках сердца, и рассказано талантливо.

Повести Аросева повезло за рубежом. Его «Записки» усиленно комментировались в белой прессе, причем белые публицисты, подчеркивая одаренность автора, старались доказать, что повесть Аросева навеяна упадочным настроением и свидетельствует о неблагополучии в рядах коммунистов. Такая позиция вполне понятна: зарубежным публицистам нужно обезвредить значение «Записок», а значение их в том, что они вводят во внутренний мир таких людей, для которых у зарубежных критиков, кроме выражений: хамы, звери, кретины, душегубы — ничего иного не существует. Представьте себе теперь, что появляется художественная вещь, в которой «звери» и «хамы» даны в такой художественной зарисовке, что читатель чувствует всю фальшь и лживость критических зарубежных упражнений,— видит, что правда здесь, в этой повести, правда о людях, сохранивших в огненной купели революции, в страшных, прекрасных и жестоких днях душу живую, чуткую, страдающую и действенную. Если дальше принять во внимание, что задача художника в конечном итоге сводится к тому, чтобы пробуждать симпатию, антипатию, любовь и ненависть к изображаемому, станет вполне понятным, почему столько внимания за рубежом уделяется «Запискам» Аросева, почему «сам» Гессен усиленно хлопочет вокруг них; тем более, что, при известной преднамеренности, из «Записок» легко надергать цитат, снабдив их соответствующими комментариями. Факт, однако, тот, что ни один, насколько нам известно, из белых критиков не смог изобразить большевиков из «Записок» Аросева как душегубов, зверей и проч. И в этом — основное, в этом бессилии белой прессы — победа Аросева как художника. И не помогут здесь комментарии и доклады Гессенов. Все это — суета сует. Доклады и фельетоны забудутся, а повесть останется.

В советской печати дело ограничилось тем, что кое-где были обронены две-три неряшливые фразы; повесть пропитана, мол, интеллигентщиной, буржуазностью, упадочным духом и, к тому же, бесталанна. Правда, приходилось нередко слышать и другие мнения, исходящие от вполне вдумчивых людей, но такие мнения не нашли себе отголоска в печати.

«Записки» Аросева не просто о коммунистах, а о коммунистах на вышках: предгубисполком, комиссар дивизии, председатель в губпрофсовете, опять предгубисполкомом. Все они чаще всего — старые подпольщики. В прошлом — темные годы тюрьмы, ссылки, беспрерывных и бесприютных скитаний. В настоящем — революция взвалила новую ношу и радостную, и тяжкую — власть. Власть пришла неожиданно и потребовала новой закалки от людей из мастерских и подполья. Оказалось необходимым на новый лад перестраивать себя. А человек — не скрипка.

Бывший столяр, председатель в губпрофсовете, Деревцов говорит своему другу Терентию, слесарю в прошлом:

«— Соскучился я о свежем пахучем дереве, которое поет под рубанком и выбрасывает золотые, скрипучие стружки, ядреные, смо-

листые и кудрявые. Эх, я бы поработал теперь, именно теперь, не из-за хлеба, для любви...

— Нет, ты гляди вперед, а не назад,— ответил я.— Чай, будет уже рубанком-то стругать. Рубанка для нас, для тебя уже мало, теперь — другое. Переломиться надо, понимаешь? Переломиться!.. Другим человеком надо сделаться...

— Да ведь я — рабочий.

— Только с грузом: с властью... вот поэтому и надо себя переломить».

Пришло новое, огромное, перетрясло все до дна; оно властно диктует новые задачи, а человек еще в прошлом, в былом. Таков закон инерции. «В мире что-то случилось. Большое, непоправимое. Об этом сердце получило смутную весть». Все дело в этом: только смутную весть подает сердце; оно еще не приспособилось, не переплавило в себе совершающегося, отстает оно от бешеного темпа жизни.

А события не ждут. А революция настоятельно требует разрешения тысячи вопросов. Ни отдыха, ни срока. Отсюда — своеобразная резиньяция. «Лезут в голову всякие мысли. А мысли в наших головах все равно, что свиньи, перероют, перероют все, да так вверх тормашками и оставят».

Какие же мысли, вокруг чего и кого вращаются?

Тут, действительно, тьма тем вопросов.

Терентий в провинции на месте предгубисполкома раздумывает:

«— Надо, чтобы фабрики закурили свои трубы. Доменные печи раскрыли бы огнедышащие пасти. Лопаты подкопались бы под мохнатые лапы земли, добывая уголь... Нам надо так много сделать, словно мы из первобытного, дикого состояния перескакиваем в социализм...

...— Узнать бы, как мужик думает...

...— Мысленно проклинаю интеллигентов. У них много знаний, да теперь ни к чему, если они у них, а мне бы как раз вся их наука и пригодилась. В прошлый раз написал на бумаге слово «жолтый», а мой секретарь, лысый, лоснящийся интеллигент, перекосился улыбкой да и говорит:

— Позвольте поправить: здесь нужно не «о», а «е», не жолтый, а желтый.

— Все равно,— буркнул я ему в ухо.

— Слушаю. Оставим так.

А у самого в углах губ ядовитый смех... И тоже ведь «коммунист».

В партию записываются «мышиные глазки», для которых «все на фунты», ловкие карьеристы Пирские,— Терентий «гамлетизирует»:

...— У нас много врагов; особенно опасны те, которые под шум и грохот революции получили коммунистический паспорт.

Тьма тем вопросов и на фронте. Огромный, размашистый, добродушный Столапов жалуется:

— Маныч — это само собой, а вот помайся с дивизией, как кухарка с большой артелью: того нет, этого нет, там, глядишь, взбун-

товались оттого, что босые. Здесь у крестьян овец уперли, скандал за скандалом... А тут еще спецы...

Деревцов «гамлетизирует» по поводу холода, голода в городах, тьмы и глухой борьбы против коммунистов. Чекист Клейнер никогда не улыбается. Он израсходовал всю душу на революцию [...] и думает о каком-то экране на площади, где будут «показывать публике, как наказывают за разные преступления». Можно показывать и убийство, т. е. эти расстрелы,— может быть, тогда меньше расстреливать придется.

Наше родное все это, злободневное, начиная от необходимости переломиться, до расстрелов. Ими болела, «гамлетизировала» наша партия пять лет, никакой интеллигентщины в этом нет и в помине, и в том, что эти вопросы неотступно стояли и жгли каждого из честных коммунистов, что на них были сосредоточены главные помыслы,— в этом вернейший залог свежести, здоровости, деловитости, бодрости нашей партии. Через это «гамлетизирование» она крепкими, прочными нитями связывалась с массами, являлась чутким проявителем и выразителем ее интересов. Здесь это священное революционное беспокойство, та тревога, без чего партия не смогла бы ни побеждать, ни контролировать себя. «Гамлетизирование» это особенное: оно — действенное. Работают, не покладая рук, Терентий, Столапов, Клейнер,— даже Деревцов кончает счеты с жизнью на посту, даже карьерист Пирский делает полезное дело; изнемогает от голода и работы Маруся. Работа эта, правда, не показана автором, она где-то за кулисами, но читатель все время не упускает ее из внимания, от нее идут раздумья героев повести. Это — не русские Гамлеты из Щигровского уезда, не Рудины, не лишние люди, не чеховские тоскующие дяди Вани. «Гамлетизирование» Терентия не дает успокоиться, кое для кого оно может быть вредным, но, в целом, для партии, оно является живой и мертвой водой, «богом живого человека». И ведь не в том дело, чтобы не сомневаться, не оглядываться, а в том, чтобы «хотеть, хотеть всем существом и средь страданий крестных, в минуты скорби и тоски предсмертной», хотеть и действовать. Терентии хотят и действуют. Здесь не дух Гамлета, а скорее дух Фауста, то неугомонное, вечно живое, подвижное начало души человеческой, которое не успокаивается на достигнутом и ищет новых непроторенных путей, от чего омолаживается сердце, и ум человека остается до конца актуальным.

Могут возразить: герои Аросева «гамлетизируют» не только по поводу паровозов, шахт, голода и холода: Деревцов изверился, не знает, что несет с собой победа на фронтах, что будет завтра, и кончает жизнь самоубийством. Столапов только с виду дубовый человек: в действительности «он мягок и любит красоту», в минуты отдыха отдается весь скрипке; наконец, сам Терентий мечтает «об объятиях необыкновенной девушки, такой, какой даже нет на свете»; его грызет тоска, одиночество, которое он прячет внутрь; какое-то беспокойство «большое, глубокое, словно хочется мне весь мир охватить, а он — необъятный».

Но если надо переломиться, то непременно кое-кто и сламывает-

ся: без этого не обойтись. Так сломился Деревцов: устал, измучился на работе. Если надо стать другим человеком, то ведь «другой человек» не выходит подобно Фениксу из пепла или Венере из волны морской. Мертвое хватает живое. К новому человек идет с тяжелым грузом прошлого, предрассудков, атавистических привычек и навыков. Он идет со своим маленьким «я», со зверушечьим сердцем своим, со своими сомнениями. Кроме того, дело революционное требует всего, революция не миндальничает. Терентий пишет о своих отношениях к Деревцову: «действуем по-прежнему вместе, плечом к плечу, в одном деле, а все-таки между мной и им образовался какой-то заслон, который не пробуравишь никакими словами... Мы утеряли связь»... Так оно и бывает, и не может быть иначе в огромном деле, когда революция все пересортировала, раскидала людей, подчинила себе.

Аросева упрекают в том, что он изобразил нахождение коммунистов у власти как страду. Но в этом его заслуга: власть, наиболее преследуемая и угнетенная, воинствующая, является страдой. В «Записках» Аросева, впрочем, может быть, действительно есть налет раздумий в слишком сгущенном виде, но останавливать внимание только на этом,— значит не замечать того ценного и глубоко правдивого, что вылилось у автора в настоящей художественной форме.

Между прочим, автора «Записок» упрекали за необычайный для коммуниста народнический, деревенский конец повести, будто бы Аросев нашел разрешение сомнений в деревенской Матрене. Терентий «почувствовал всей душой, что темное время — позади нас. Опасность — впереди. А солнце и труд — с нами». Навеяли это настроение «солнце красное» и разговор с Матреной, заявившей: «теперь нам республику давай». При чем тут народничество — непонятно.

Второй значительной вещью у Аросева является повесть «Недавние дни». Здесь, помимо коммунистов, выведен ряд других лиц: эсерка Палина, старик Фаддеич, генерал Самсониевский, фабрикант Копылов, юнкер. В настоящем очерке нас интересуют коммунисты. В «Недавних днях» о них рассказывается, в сущности, то же самое, что и в «Записках», в ином только освещении и с другой стороны. Главное лицо в повести — бывший рабочий Андронников. Первый период протекает у него в боевой работе, сначала — в Москве, где он организует облавы и обыски, участвует в ликвидации левоэсеровского мятежа, затем на чехословацком Волжском фронте. Судьба сталкивает его со старой знакомой по ссылке эсеркой Палиной, с которой он пытался когда-то сойтись. Теперь дороги разошлись: Андронников арестует ее в Москве, потом на фронте выслеживает Палину как агента белого командования и расстреливает. Переламываться, оказывается, необходимо не только в кабинете предгубисполкома, но и в личных, интимных отношениях к людям, в недавнем — дорогим и любимым. Перелом, на сей раз, дан автором не изнутри, а извне, в событиях, в картинах гражданской войны.

Борьба на фронте закончена. Андронников едет в Москву; он еще во власти фронтовых впечатлений, тревог и забот. А в Москве

уже все по-иному. Другой период революции. На очереди — деловая хозяйственная работа. Портфель, кабинет, папки с надписью «Дело», срочное заседание в Пуре, злободневные вопросы заводской жизни, обюрократившийся Резников, споры с Бабаевым о рабочей оппозиции, ежедневная советская сутолока. И опять нужно переламываться, приспособляться к новым условиям. Снова борьба.

Несколько замечаний об Аросеве как о художнике.

Два-три примера. Андронников вспоминает об одном вечере в ссылке с Палиной:

«... Андронников, прошагав по комнате, вдруг, как вихрь, сбросил книги со стола, чуть не уронил лампу и обнял Палину. А Палина откинула голову назад, глаза ее заискрились бесовским озорством, и она перед его горящим взглядом и красными губами показала ему язык... Палина оказалась сильной, как зверь, и ловкой, как ведьма. Ни тот, ни другой не могли проронить ни слова, боясь, по инстинкту, нарушить возбуждающее молчание, эту игру нервов, эту жестокую животную борьбу... И черная пасть русской печки посреди избы пробуждала в душе что-то древне-звериное, родовое. Печь была давно истоплена, в ней потухли угли, из открытой черноты несло жаром очага... «Ведьма»,— мелькнуло в разгоряченном мозгу Андронникова — и страх объял его. Но не страшный страх, а сладкий. Его словно вышибло из времени, и он почувствовал себя черным язычником. Бревенчатые стены избы, зашпаклеванные кошмою, русская печка, пышащая теплом, повеяли чем-то кровным, материнским, вековечно родным».

В «Записках» Терентий на фронте вспоминает о матери: « С тех пор, как я стал революционером, лет 13 тому назад, я заметил в глазах матери выражение вопроса: будто она хотела о чем-то спросить и вместе с тем боялась ответа. Вопрос без ответа — вот что светилось всегда в ее взоре, когда она смотрела на меня».

Это — подлинное художество. Конечно, у Аросева есть вялые, скучные страницы, но вы найдете их и у общепризнанных талантов. Говорится это не для вящего прославления Аросева, а к сведению неряшливо бормочущих: бесталанная интеллигентщина. Нужно научиться ценить своих товарищей с искрой неподдельного таланта, ибо в величайшем труде, в заботах, в борьбе кровавой партия воспитывала и работала над ними, чтобы когда-нибудь написал человек нашей среды о родном и дорогом даровито и справедливо.

Выписки сделаны неслучайно. Дар Аросева — не изобразительный. У него нет четких, отточенных фигур, яркого, врезывающегося, нет внешней изобразительности, как, например, у Замятина. Аросев настоящий — в передаче настроений, раздумий, переломов, сомнений, душевных движений. В персонажах своих, в их внешности, в жестах, в действиях он ищет отражения внутреннего, просвечивания того, что делается в духовном мире человека. В «Записках» лучше всего удалась Аросеву деревенская баба Матрена; «не то это женщина, как женщина, не то мать, которая хочет согреть. Вот ведь деревенская баба: и мать и девка»... В «Недавних днях» запечатлевается Фаддеич, у которого засохла душа и из глаза никак не может

исторгнуться слеза. Очень чутко автор подошел к Ленину: «и доброта, и строгость, и смех, и ум, сливаясь вместе во что-то особенное и, вместе с тем, простое человеческое, кружилось, навевалось вокруг Андронникова». Именно так. Простое, человеческое вокруг Ленина ощутимо почти как некая физическая среда. В этом — одна из тайн влияния Ленина на товарищей по партии.

Во всех этих обрисовках художник отправляется от духовного мира, освещает изнутри. И в этом — призвание Аросева как писателя. Он даже не мемуарист-художник, а мемуарист внутрипартийных душевных состояний.

Наоборот, Аросев вял, когда переходит к событиям, к фактам. Не любит он их изображать, а когда приходится, делает спустя рукава. Проследите, для примера, в «Недавних днях» борьбу на улицах Москвы, войну на фронтах. Бегло, случайно, вяло. Оттого его вещи бессюжетны, в сущности, не отделаны со стороны, прежде всего, фабулы. Впрочем, незаконченность случается нередко у Аросева и просто от небрежности. Упорной, длительной работы в вещах Аросева не чувствуется, это — серьезный враг Аросева. Следует также освободиться от избыточной резиньяции и скепсиса.

Язык Аросева, в отличие от господствующей манеры среди молодых писателей, прост, лишен всяких внешних эффектов. Линия тут идет от Толстого, а еще больше, пожалуй, от Мопассана, ибо Аросев — несомненно, импрессионист.

ЮРИЙ ЛИБЕДИНСКИЙ

Повесть Юрия Либединского «Неделя», напечатанная в № 2 альманаха «Наши дни», во многих отношениях соприкасается с вещами Аросева не только по теме, но и по подходу, по настроениям. Повесть, несмотря на ряд художественных погрешностей,— о них ниже,— является вторым радостным подарком для коммунистов в особенности; а самый факт появления в литературе вслед за Аросевым Ю. Либединского вселяет бодрость и уверенность, что и на идеологическом, художественном фронте мы, коммунисты, мало-помалу начинаем забирать у наших врагов позиции чрезвычайной серьезности и важности.

В «Неделе» тоже нет надуманного, головного; жизненный материал, наоборот, подавляет автора, и он не всегда справляется с его обилием.

Повесть читается с неослабным интересом. Наряду с мягким, немного грустным лиризмом «Неделя» напоена страшной действительностью революции, когда в борьбе, в окружении, в неимовернейших нечеловеческих напряжениях, среди бескрайных, угрюмых, враждебно-косных равнин, улиц крепко сбитые и сколоченные кожаные люди отбивались и утверждали волю революции, эпохи, волю завтрашнего в сегодняшнем, непременную, исторически неизбывную — «категорический императив» Восстания и Победы, Завет

новый и скрижали,— когда творили героически, непоколебимо, памятуя и веруя.

Небольшой, заброшенный, отрезанный от крупных центров сибирский уездный город, в лесах, в снегах и метелях. В городе — обозленный, одуревший, сбитый революцией с толку обыватель. За городом — села, овины и крестьяне, тоже обозленные тяжкой продразверсткой; бродят белые банды где-то около, близ города. А в нем — партком, чека, исполком, мужчины и женщины: «чаще молодые, чем старые, в серых шинелях, поношенных черных и синих пальто. Различны улыбки, глаза, движения, походки — и все же во всех что-то сходное есть, словно всех озаряет одно и то же, далекое утреннее солнце». Коммунисты.

Их не так много, но они — одно целое. На них, как на стержне, держится в округе рабоче-крестьянская власть. Рабоче-крестьянская? Но ведь обыватель озлоблен, равнодушен; крестьяне готовы местами даже к бунту. Рабоче-крестьянская? Но им, этим людям, самим кажется, что они «ходят по топкой и ломкой ледяной корке, под которой бушует яростная вода, готовая все снести и все затопить». Корка ломается. В городе вспыхивает восстание: часть обывателей, крестьян из ближайших мест, в неистовой злобе, под руководством опытных, видавших виды белогвардейских заговорщиков, рвет, увечит, издевается, превращает в кровавые месива пойманных коммунистов; восстание останавливается железнодорожными рабочими и ликвидируется подоспевшими красноармейцами. Коммунисты гибнут и подавляют восстание, ни на минуту не сомневаясь, что они отстаивают правое дело, рабоче-крестьянскую власть. Откуда же такая вера? Что ее питает? Дело, повседневная борьба, содержание работы. Восстание происходит в тот момент, когда организация поставила всех членов на ноги и все свои силы, в том числе и воинские части, бросила на заготовку дров за городом, чтобы к сроку доставить дрова к железнодорожной ветке, по которой, во что бы то ни стало, нужно получить семена для сева крестьянам: иначе будет голод. Этим моментом и воспользовались банды. Вышло так, как получалось в сотнях подобных случаев: восстание срывало насущно необходимое дело для края и, прежде всего, для деревень. И в этом — оправдание и доказательство, моральная и политическая правда «мужчин и женщин», у которых — общее и отличное от других множеств. Делом, кровью, жизнью утверждали они свою правду. Оттого у них — ни тени сомнений, ни колебаний. Оттого — героизм, подвижничество, жертвенность, бодрость и свежесть, но отсюда же и драматизм отдельных лиц и целой организации.

Страда, как у Аросева, только в другом разрезе и плане. Но только отчасти, потому что во многих отношениях повесть Ю. Либединского соприкасается с записками и очерками Аросева. В ней тоже много раздумий, анализа, а драматизма, напряженности еще больше. Анализирует и раздумывает Мартынов, молодой интеллигент, вошедший в партию с революцией. Он честно работает, верит в дело, в партию, геройски погибает на посту во время восстания, но постоянно рефлексирует о судьбах коммунизма, революции, челове-

чества. Его, бывшего барчонка, «точно стеклянная стена выделяет из рядов партии, делает его одиноким и заставляет мучительно страдать». Положение осложняется еще личной драмой, любовью к девушке из прежней среды, ушедшей в мистику. Анюта Симкова, член компартии, работающая без отдыха, честная и чуткая, признается Климину: «я знаю, многие думают: вот Симкова, как кремень... я молчу... а сама я внутренно усмехаюсь: если бы знал, хотя бы тот же Мартынов, как я могу иногда сомневаться». Дальше она говорит о вшивых, голодных и беспризорных детях, о мужиках на вокзалах, о спекулянтах, о комиссарах в галифе, о казенщине в центре. Вздернут на дыбу, испепелен огнем революции чекист, юноша Суриков. Его письмо о расстрелах — лучшее и самое сильное в повести. Подлинно: написано оно не чернилами, а кровью, густой, липкой и еще свежей совсем и дымящейся, парной [...] Про Сурикова правильно сказал один его товарищ: «он работал, как заколдованный. И только вдруг как-то увидел ужасы расстрела, содрогнулся и погиб». Хорошо, что у нас есть такие чекисты, и глубоко прав у Аросева Клейнер, утверждающий: «что необходимо, то не развращает».

Возвращаемся к «резиньяциям». Военком Караулов, простой и честный рубака, сознается: «Главное, слезы у меня не бывает, когда я трезвый. А вот налакаешься, так ровно кто душу отворит, и ревешь...» Даже старый ветеран Робейко, в последнем градусе чахотки продолжающий руководить организацией, человек, трепещущий последними остатками жизни в хилом, изъеденном теле, даже и он переживает приступы одиночества, тоски, оставленности. Происходит это оттого, что свое, маленькое, интимное у всех героев Либединского отодвинуто волей революции и партии на задворки. Не до «переживаний», некогда. Все уходит в дело, а дела много, не справишься, а дело разрослось, оно разное. Об этом же и у Аросева. Климин и Симкова любят друг друга, но им до последнего, до смертного часа не удается даже обменяться простыми дружественными словами. Сердце взято в каленое железо, сбито стальными обручами дисциплины, ответственности. Революция — самая требовательная богиня и безжалостная: она требует всего. И тогда приходит такая партия, такой орден красных рыцарей и, как цементом, скрепляет человеческий песок, сжимает рукой крепкой и родной, делает из ломкого и гибкого стрелы каленые и посылает их во множествах в лагерь врагов, и стрелы летят, и они — каленые и смертельные.

Буржуа, мещане говорят: партия подавляет личность, коверкает, она обезличивает. Да, она подавляет ненужное, прошлое, мертвое, вредное, обывательское, наконец, просто несвоевременное,— и она создает, творит новую личность, то, что идет от грядущего, что жизненно и необходимо для побед. Обыкновенных, средних людей она преображает и делает героями. У Либединского — коммунисты героичны не в силу и не в меру личных качеств своих, а потому, что их вскрылила революция, потому что им передала свой героический накопленный десятилетиями дух партия, закаленная, поседевшая в боях. Мартынов, Анюта Симкова, Лиза Грачева вне партии и революции в лучшем случае были бы средними, нормальными людь-

ми, в худшем — нытиками, брюзгами, индивидуалистами, мещанами; партия подняла их на высоту настоящего пафоса борьбы и самоотверженности. При этом их героизм — незаметный, будничный, само собой понятный, не крикливый, в нем нет ни грана от эсеровщины, керенщины — без выпячивания и прославления своего «я», без самолюбования, тот самый деловой героизм, который составляет отличительную черту большевизма. Вообще партия у Ю. Либединского — на первом плане. Она — главное действующее лицо, ее читатель ни на минуту не выпускает из внимания. В этом повесть его отлична от вещей Аросева, где партия — в тени, где-то за кулисами, хотя ощущается постоянно.

Большая заслуга т. Либединского как художника в том, что ему хорошо удались положительные типы: Климин, Робейко, Горных, Стальмахов, Караулов и другие. Неудачи в этой области у писателей — общеизвестны. С этой задачей редко кто справляется как следует. Чаще всего положительные типы выходили слишком добродетельными, а отсюда — манекенными, нарочитыми. Таким героям читатель обычно не верит и старается как можно скорей скачать их с шеи, т. е. — забыть. У Либединского — этого нет. Его героям веришь. Они живы, взяты из гущи жизни. И здесь партия оказала писателю могучую поддержку: она располагала и располагает благодарным материалом; «положительные» типы выпестованы партией и революцией.

«Неделя» — с очень занятной фабулой, что усиливает интерес к ней при чтении. В отличие от Аросева, Либединский не мемуарист, а повествователь, причем его фабула хороша в своей серьезности, в соответствии с пережитым, и очень далека от надоевших, опостылевших любовных завязок и развязок в романах и повестях «доброго старого времени». Любовь, впрочем, и здесь есть, но это в повести, выражаясь языком Базарова, дело десятое.

Повесть написана стихами в прозе, не всегда выдержанными в ритме, но нет шаманства со словами, вещь проста, легко укладывается в голову. Автор умеет подойти к природе; для нее у него есть свои, очень хорошие слова: «деревья были словно после болезни» (весной.— *А. В.*)... «после гулкого залпа, от которого ближние березы уронят снежную пыль, пять человеческих тел упадут глубоко, глубоко в черноту каменоломни» (расстрел.— *А. В.*). Или начало повести: «Весна задремала, положила голову на колени и, сидя, уснула где-то на далекой лесной поляне»... Все это хорошо.

Либединский — писатель молодой, почти юный. В печати он появляется впервые. Ни в коем случае не следует ему обольщаться успехом. Его работа над собой, и упорная,— еще впереди. В первоначальном виде в рукописи было много длиннот, рассуждений; как будто автору мало было дать типы, картины, ему все время хотелось еще дополнить их агитацией, подсказать, навязать читателю свои выводы. Кроме того, с ним, как с молодым художником, происходит обычное: он старается втиснуть как можно больше материала, сказать все, что накоплено внутри, и разжевать еще материал читателю. Этого не надо делать. Следует ограничивать себя.

В повести нет цельности; не повесть, а картины, лица, связанные общим событием, мятежом. Органичности нет в его вещи. Случайна, далее, фигура учителя в конце повести. Она нужна, но автор прилепил ее неумело. С учительницей Лизой Грачевой автор, по-нашему, не справился; она слабей других, хотя задумана хорошо, местами трогает, но по большей части подслащена, с сахаринцем.

Повесть Ю. Либединского напечатана не очень давно, но уже не обошлось без печальных курьезов. На одном из собраний коммунистов-литераторов один из старых критиков заявил, что повесть... контрреволюционная.

Тяжко все это слушать.

Позднейшие вещи Юрия Либединского «Завтра» и «Комиссары», к сожалению, очень слабы.

Н. ТИХОНОВ

Это о книге стихов молодого поэта Ник. Тихонова «Брага».

Книга выгодно отличается от большинства других, выбрасываемых на рынок без толку, смысла и надобности, наполненных посредственными перепевами старого, об Америках, давно открытых, книг и книжонок с тайными и явными воздыханиями о прошлой императорской культуре, с отвлеченным, самодовлеющим, бессодержательным эстетизмом, где явственно просвечивают плоское лицо банкрота, духовная опустошенность, импотентность и убожество. «Брага» Н. Тихонова — ярка, свежа и содержательна. Но главное в том, что она о молодом поколении, и поэтому прежде всего к ней привлекается внимание.

Книга о молодняке, возмужавшем в годы революции, о тех, кто, начиная с 1914 года, был оторван от полей, фабрик, заводов, перебрасывался в теплушках в Галицию, под Варшаву, остался в живых после Сольдау, Барановичей, Перемышля, кто заполнял окопы, вокзалы, халупы, жил в бесприютности, в казарменной сырости, а поздней, с конницей Буденного,— в красных полках на Дону, Кубани, под Самарой, Петроградом, Архангельском, Варшавой — отгонял белых наемников. Вся молодость — на коне, в строю, в боях, на броненосцах, у костра, в дозорах.

Это не тот молодняк, который вливался, пополнял ряды Коммунистической партии,— это молодняк беспартийный, не захваченный коммунизмом, самый многочисленный, который бился, мало рассуждая о судьбах коммунизма и III Интернационала. В своей «Автобиографии» Н. Тихонов сообщает о себе: «Учился, думал — коммерсантом буду, а вышел гусар... Исколесил всю Прибалтику. Летал с лошади три раза. Контужен раз вместе с кобылой Кошкой. Участвовал в большой кавалерийской атаке у мызы Роденнойе... После этого гнул спину на разных работах: рубил дрова, плотничал, по всеобучу работал, играл «комических стариков» в некоей труппе, защищал Петроград от Юденича. Сто часов дежурил без смены, на

сто четвертом свалился. Сидел в чека и с комиссарами разными ругался и буду ругаться, но знаю одно: та Россия единственная, которая есть,— она здесь. А остальных Россий — книжных, зарубежных, карманных — знать не знаю и знать не хочу. Эту здесь люблю сильно и стоять за нее готов... Буржуем никогда не был...»

Автобиография — типичная для сотен тысяч нашей молодежи, выросшей в годы революции.

Вот как такая «Автобиография» пересказана в стихах:

Огонь, веревка, пуля и топор,
Как слуги, кланялись и шли за нами,
И в каждой капле спал потоп,
Сквозь малый камень прорастали горы,
И в прутике, раздавленном ногой,
Шумели чернорукие леса.
Неправда с нами ела и пила,
Колокола гудели по привычке,
Монеты вес утратили и звон,
И дети не пугались мертвецов.
Тогда впервые выучились мы
Словам прекрасным, горьким и жестоким.

В этих единственных суровых строках — прошлое и настоящее, пройденный путь и итог, кровавая школа, великое и страшное пережитого. Многие сгорели в пламени дней этих, сгорели духовно, дотла, не вынесли. Еще недавно один из водителей старой интеллигенции, максималист из максималистов, А Белый, взывал: «Долой великие принципы, да здравствует обыватель с его жизнью в курятнике!» [...] Поколение Тихоновых не сгорело, оно окрепло в тяготах нашего времени. Больше, оно выучилось впервые «словам прекрасным, горьким и жестоким». «Так тяжкий млат, дробя стекло, кует булат». Другой материал пошел на Тихоновых, тот, из которого куется булат.

Три четверти стихов Н. Тихонова — о порохе, сечах, о свинце, ветрах, степях, о шашках, огне, перекрестках, о конях, ночлегах на перепутьях, об одном ведомом законе: «ковыли топчи», о душе человеческой, получившей закал стали. В них — темные ночи половецкие, гик, бесшабашность, бездомность, кровь. Мать, сестра, любящая девушка, уют родного гнезда, родимый суглинок, поля и перелески стали давно уже беспредельно далекими и чужими; о них вспоминается, но они уже не тянут к себе; впрочем, вернее, тянут, но вжиться в них человек уже не способен: отравлена душа годами боевой жизни; у нее свои законы, свои прелести, радости и горести. Война стала бытом, привычкой, жизнью, и человек всосался, втянулся в этот быт и не способен перейти на мирное, обыденное.

Не для деревенских частоколов
Тихопламенных монастырей,
Стал, как ты, я по-иному молод,
Крови жарче и копья острей.

Старая Русь икон, лампадок, праздников, церквей на пригорках выгорела, вырвана с корнем:

Нет, иконы этих губ не знали,
Не молитвам ночи я дарил...

Или:

Плакать о чем — не наша забота,
Кто-нибудь в ранний иль поздний час,
Перед расколотым став киотом,
Выплачет душу свою о нас...

Жестоким стало сердце, как у коршуна. «Сердце забили кистенем и обухом, значит, без сердца будем жить». Жбаны крови, гибель тысяч людей стало нормальным, каждодневным. Даже в песнях — кровь: «нынче вспотела кровью и пóтом, нестерпимым, как плахи помост».

Дабы вынес человек страду битв, бесприютных ночлегов, злую даль переходов и переездов в походах и в свисте пуль, он должен пережить своеобразное опрощение, вытравить из души все ненужное, потерять свою сложность, сжаться, сбиться во что-то *простое и каленое*, сделаться отважным и научиться презрению к смерти. Утонченность и усложненность, интеллигентская «многогранность» и рефлексия, психологическая, эстетическая и религиозная эквилибристика — это не для этой жизни, не для этой эпохи крушений, войн, революций. Тут нужна простота жестоковыйности, отвага и дерзость на каждый день, на каждый час.

Жизнь учила веслом и винтовкой,
Крепким ветром, по плечам моим
Узловатой хлестала веревкой,
Чтобы стал я спокойным и ловким,
Как железные гвозди, простым.

Об этом быте, где люди стали просты, как гвозди, где подвиг — не подвиг, а повседневное дело, где в ночах половецких всюду враг, слагает свои баллады и песни поэт. О тех, кто везет синие пакеты в Кремль, где люди никогда не спят, и, измордованный, искалеченный в дороге, опаздывает на полчаса; о тех, кто гибнет в пучинах морских просто и без лишних, ненужных слов; об отпускном солдате, который встал и пошел домой после смерти в бою; о тех, кто возвращается, хрипит от злобы и крови, и сестры узнают их только по согнутым пальцам и дрогнувшей брови; о тех, кто, оросив кровями Перекоп, первый раз за четыре года легли отдохнуть под деревья, под камни, в траву; кто лил на голову Шкуро «черную кремлевскую смолу»; о «веселом» часовом у моста, поющем про свою «злую молодость»,— об этих простых, ловких и отважных, незаметных, об этой безымянной красной Руси песни и баллады Н. Тихонова.

И удаль и хмель и темная брага, осторожность и неприкаянность, бездомность и героизм, жбаны крови и реки смолы — во имя чего все это? И только ли это? Или здесь есть что-нибудь оправдывающее, осмысленное, целевое, ценное, нужное? Может быть, годы революции, войн только разнуздали инстинкты, сделали из молодежи нашей, годами прожившей во взводах, зверей, висельников, охаль-

ников, бессмысленных разрушителей во имя разрушения, поножовщиков, осквернителей и погубителей родины, ту деклассированную тупую военную чернь, о чем шумели и шумят Черновы, Бурцевы, Мартовы?

Нет, все ложь это. Многое неясно для Тихоновых в совершающемся; многое не понимают и не принимают они из того, что зовется русской революцией, коммунизмом, III Интернационалом, но одно основное у них и в них твердо и непоколебимо: пожары шумели, земля поила их кровью, и осторожность и неприкаянность были,—

И вот под небом, дрогнувшим тогда,
Открылось в диком и простом убранстве,
Что в каждом взоре пенится звезда
И с каждым шагом ширится пространство...

В каждом взоре, во взорах миллионов людей, носивших обычно ярмо труда, рабства и тьмы. Это за них, за их долю топтали ковыли всадники, вместо креста кладущие на могилы «когти звезд пятиконечные». Они, «ушкуйники» эти, возили синие пакеты, потому что «не должны мы, не можем, не смеем ханских послов целовать сапог». В их борьбе, в их гибели, в пролитой ими крови был смысл возвышенный, как у тех, кто брал Перекоп. Они не отступали:

За нами ведь дети без глаз, без ног,
Дети большой беды,—
За нами города на обломках дорог,
Где ни хлеба, ни огня, ни воды.

«Мы земному верны мятежу», мятежу, утвердившему новую Русь Советов, беспомещичью, беспоповскую, *беззаконную*, ленинскую Русь, о которой в слезах и надежде мечтает далекий индусский мальчик Сами, Русь бунтов против богатых сагибов.

Повторяем, многое неясно, не так у Тихоновых, но русская революция открыла им главное. Поэтому не страшны ни их бродяжий дух, ни жестокость, ни «ушкуйничество», ибо «поножовщики» эти знают, что «черным сломанным ножом разрезаны бессмертные страницы». С такими иногда бывает много хлопот, но они — твердый и крепкий оплот, железная прочная ограда для красной республики.

Есть горечь в стихах Н. Тихонова, но горечь миндаля, сухая, терпкая, горечь крепкой энергичной складки вокруг молодых губ. Она — от этой беспокойной жизни в пропаде, в оглашенности, в зареве пожаров среди ночей половецких. Но она — активная, в ней, может быть, много еще от романтизма молодого, от избытка сил, от далей, зовущих в молодость. Совсем не так страшно выглядит «ушкуйничество» и острожность Тихоновых: выпрямится, утрясется, образуется, а слова прекрасные, горькие и жестокие, удержатся в памяти прочно.

Может быть, еще оттого эта горечь, что не все эти прекрасные и горькие слова, не все страницы ведомы и понятны Тихоновым, не на все найдены ответы и еще очень много смутного, мутного, нерешенного, неразрешенного.

Пуля дум-дум, стрела, динамит
Ловили душу мою в боях —
И смеялась она, а сегодня дрожит
Болью о кораблях.

Боль о кораблях — боль понятная. Если в боях, в седле достаточно иногда бывает общих мыслей о прекрасных, бессмертных страницах — в бою некогда рассуждать,— то вообще в жизни, особенно когда в боях длительный перерыв, этого мало. Тут нужны точное и ясное сознание и знание, куда идет корабль, к каким берегам он должен пристать, тем более должен это знать матрос или гребец, держащий в руках весло. Такого знания, таких ответов у Тихонова нет, и отсутствие их чувствуется во всей его книге стихов. Для Тихонова, как и для большинства «серапионов», до сих пор не решен вопрос: в каких отношениях находится новая Россия, Россия Октября, к тем, кого Тихонов называет «коммунниками», к тем, кто тоже просты и крепки, как гвозди: скрепляют ли эти гвозди остов нового корабля или являются для него чем-то ненужным, лишним, случайным.

Стих Ник. Тихонова соответствует основным мотивам его творчества: он — сух, сжат, короток, обрывист, порой до хрипоты, крепок, тверд. В нем нет сентиментальности, расслабленности, игры словами, самодовольной и жеманной. Поэт умеет сводить к концу стихотворение, дать законченность стиху, сказать в двух последних строках нужное сильно и неожиданно, подытожить.

Стих сюжетен. Тихонов по преимуществу пишет баллады, даже тогда, когда с первого взгляда кажется, что имеешь дело с обычным лирическим стихом. Он повествователен в своих стихах, и это хорошо, так как, откровенно говоря, порядком приелась чистая лирика нашего времени: от нее остается потом только смутная пустота.

Тихонов еще молод, и многое у него еще не перебродило. Есть неустойчивость, есть разнобой, есть ошибки. Едва ли, например, уместно опоэтизирование Махно, да еще в тот момент, когда он уходил от «коммунников» к «королевцам», к «синеусым молдавским банам», то есть, попросту говоря, к румынским помещикам. Тут, несомненно, нечто анархистское и неспособность «прочертить ответ» повредили и запутали автора.

Другая часть стихов туго усваивается, особенно рядовым читателем. Сказывается ли здесь чрезмерно серапионовская манера и склонность к остранению сюжета, или здесь — неотчетливость, неотшлифованность поэтического дара,— не знаем, но следует пожелать, чтобы было больше простоты, меньше недомолвок. Намек, которым так прекрасно пользовался Блок,— прием, которым нужно пользоваться с большой осторожностью. Да и время теперь другое, другой читатель — массовый, рабфаковский, идущий из низов. Он будет судьей для поэтов и писателей.

Облик возмужавшего в боях и в труде выросшего молодняка, который встает в стихах Ник. Тихонова, не случаен в нашей литературе последнего времени. Мы видим его у А. Н. Толстого в романе «Аэлита» в Гусеве; у Вс. Иванова он в лице комиссара Васьки Запуса. В таких же чертах намечено молодое поколение в повести

А. Малышкина «Вокзалы». Конечно, и у Запуса, и у Гусева, и у Тихонова — свое, отличное у каждого, но есть основное: сложились, выросли они на коне, в поле, «буржуями не были», пилили, кололи, актерствовали, защищали новую Русь от Юденичей, разучились жить в мирной обстановке, готовы вновь и вновь защищать революционную Россию; есть некая бесшабашность, озорство, легкость в мыслях относительно «ответов» на существенные и жгучие вопросы современности, а в общем много бодрости, веселости, колкости. Бывалые люди, тертые калачи.

В расхлябанной, «толстозадой» обломовской Руси появилась новая порода людей, простых и крепких как гвозди. К жизни их вызвала революция и «железная когорта» людей-«коммунников». Для старой Обломовки они — осиновый кол, для новой Руси — верные защитники. Кто хочет заглянуть в их душу, многое найдет в стихах Н. Тихонова. Только вот насчет «ответов» подумать посерьезней надо.

В № 5 за 1927 год «Звезды» напечатан рассказ Ник. Тихонова «Бирюзовый полковник». Рассказ вполне убеждает в том, что поэт Тихонов становится превосходным прозаиком. Судите сами, хотя бы по такому отрывку:

«Джунгли сопровождали шоссе до самого поселка, они набегали зелеными ямами, холмами, выступами, они заметали все следы, готовы были на самое дерзкое, рвали колючками одежду, поражали глаз ослепительной путаницей ветвей, царапали руки. Неожиданная страстность этой зеленой державы ошеломляла. Огромные пчелы, присев на берегах единственного ручья, как пилигримы, пили воду. Их брюха раздувались, они не могли летать от тяжести. Тысячи жуков бегали над ними, сражались, хоронили друг друга и пировали над трупами... Что касается растений, то золотой сияющий зверобой, рабочие ветви арчи, веселый странствующий актер — звездный фиолетовый касатик, красный тюльпан-добряк, страдающий ожирением сердца, белые султаны ковыля, марширующие вразброд, розовый, как щеки на севере, чертополох, одетый в хаки, угрюмец астрагал, чиновник джунглей; белый и желтый шиповник, тополь и клен, Аяксы ущелья, крушина; розовый горошек, дикий виноград, желтые шарики лука и все бесчисленные и безыменные кусты и травы были свидетелями великой жизни ущелья».

Очень свежо, своеобразно, щедро, и написано твердой рукой.

Рассказывает Н. Тихонов о чудаке полковнике Ведерникове, коротающем свой век в далекой, пустынной и забытой Туркмении. Ведерников мечтает ущелья и джунгли превратить в коммунистический оазис: тут будет водопровод, тут огромные дома-общежития, электрификация близится к концу, там пройдет трамвай. Он предусматривает мелочи, не спит по ночам, вдохновенно работает над проектом. Он исписал сотни листов, все продумано, одна беда — в окружности почти нет людей, но полковник и здесь не смущается: «Будут пущены в ход все научные способы».

Обо всем этом Тихонов рассказал с большой душевной теплотой, человечностью, с добродушной усмешкой и мастерством.

Быть Тихонову не только хорошим поэтом, но и хорошим прозаиком; впрочем, почему быть, когда он уже показал свои силы и в других прозаических вещах?!

Н. ОГНЕВ

I

«...Юха плавно поднялся над постелью, потом над крышей и деревьями... глянул вниз и испугался: низом, крутясь и извиваясь, ползла зеленая гадость — змея; в каждом извиве ее было сладострастие и то земное, свиное, от чего уже отрекся Юха...» (Н. Огнев. Двенадцатый час).

У Огнева есть с первого взгляда странное пристрастие к мертвецам, к склепам, к могилам, к кладбищам. В «Евразии» поручик Раздеришин после партизанской борьбы с англичанами в Турции возвращается в новую, революционную, в советскую Россию, находит знакомого попа Бубнова. Бубнов живет на кладбище, в фамильном склепе Грохальских; здесь среди гробов, могильных надписей он пьянствует, прячет муку, коробки шпрот, яблоки, лимоны. У Бубнова «торжествующее пузо», его зовут упырем, и самому Раздеришину он иногда кажется заправским вампиром. Один из рассказов Огнева озаглавлен «Дело о мертребе». В первой главе «Крушение антенны» изображены смерть и похороны крестьянина Сергеичева: поп, хороня Сергеичева, чертыхается, требует самогона, могилу засыпает кое-как, спустя несколько часов в ней торчит осиновый кол с надписью: «Главному колдуну вогнат сей черенок». В «Безумном Орлике» Марк Петрович натыкается на лесную могилу с надписью: «Сдаюсь перед Лицем Твоим». Лесной брат Орлик рассказывает ему о болотных монахинях: «они несут с собой всю лесную, зеленую скорбь и великое молчание подземное». В «Темной воде» деревенский поп откармливает своих свиней на кладбище трупами: «фонарь бросал мутное свое озарение на груду мокрой глины, на трухлявые доски гроба, на полуистлевший, поруганный труп. Одинаково и нелепо серы были и развеселый, детский оскал черепа в гробу, и застрявший в кустах обычно розовый зад напуганной свиньи». Князя Даниила Львовича «собачья радость» на части разорвала свора голодных собак из его же питомника. И даже в «Дневнике Кости Рябцева», в вещи наиболее уравновешенной, бодрой и жизнеутверждающей, покойникам, утопленникам, привидениям отведено писателем почетное место. В школе передают о таинственных случаях, об умершей девочке, которая явилась к доктору Снегиреву, позвала его к больной матери. Черная Зоя рассказывает о своем брате: его бандиты, обворовывающие свежие трупы на кладбищах, заставляют разрывать могилы и раздевать мертвых. Пьяный сторож у имения Урусовых,

выдающий себя за заведующего, уверяет детей, что в полночь по комнатам ходит привидение — «белая мадама». Костя с Юшкой пугают сторожа ночью, надев на себя простыни. В продолжении Дневника, который печатается в «Новом мире», обреченный, мертвой тенью проходит самоубийца Виктор Шахов. Вообще многие живые люди, изображаемые Огневым, часто похожи на покойников, на лесную нежить. Урод Юха кажется самому себе «живым мертвецом, с кривой спиной, согнутыми ногами и безволосой головой». Мертвенным выродком является «Павел Великий». Что-то упыриное и вурдалачье в самом деле есть в попа́х Н. Огнева. Слесарь Борюшкин в поисках картофеля заблудился в лесу, попал в лесную избушку, где живет обыкновенная крестьянская семья. Однако автор представляет нам бабу Алену костлявой, сухой Малякиной-Ягой, ее мужа Егора — лешим, их внучку — Кикиморочкой, сына — лесным волосатым. Избушка играет синим огнем, у внучки Алены лесные, зеленые глаза, в печи — огонь тоже синий; на всем отпечаток колдовского и мертвого. В природе тоже есть что-то страшное, кладбищенское. «В полночь рождаются страшные сны. Кони, закованные в железо, становятся в бесконечный круг. На них всадники в шлемах, с опущенными, невидными лицами, протягивают вперед копья. Слуги в серебряных безрукавках суетятся и бегают около помоста. На помосте палач в оранжевой рубахе стоит, засучив рукава; в жилистом кулаке черный топор. Верховный жрец назначил казнь колдуньи». Или: «а поземка взвилась, зверем Арысь-поле свистнула: врысссь! Густей да густей закачались мертвецы, саваны за поземкой, поземка за саванами; погост проснулся, ожил погост,— беда, коль на Руси очнется погост,— сосны со страху затолкались верхушками... Затолкаешься, коль полезут обниматься покойники, да в саванах, да в венчиках, да с белыми смертными соплями — батюшки!.. С овражьего дна, с медвежьих глухих берлог, из-под снега, из-под сугробов, белых этих гробов, поднимается, поднимается, шевеля набухлыми белыми, до полусмерти заспанными буркалами, в повойнике из еловых снегов, нахлобученных шапок, в гробовом сарафане полинялых, смутных красок, подыма-ается Арысь-поле, подымаается — Старая Русь».

О покойниках, о трупах, о могилах и склепах Н. Огнев умеет рассказывать жутко, трепетно и напряженно-выразительно. Он, конечно, реалист и атеист. Разумеется, он не верит всей этой смертной, загробной чертовщине, он разоблачает и объясняет ее, он показывает ее с самой омерзительной, отвратительной стороны, но тогда откуда все-таки это страшное пристрастие к кладбищенскому и могильному?

Во сне уроду Юхе является некий старик «Великий пост»: «две силы есть на свете,— раздался тихий голос из-под часов.— Сила глупая и сила умная... Сила умная молчит, а глупая — голосами разными себя показывает. Нет предела глупой силе: она, как тесто в квашне, пучится. И зовут ее: жизнь. А ты сдержись, умной силой будь... Гордый дух приемли...»

Покойники, кладбища, склепы, упыри и вурдалаки-попы, ба-

бы-Малявики, Егоры-лешие, Кикиморочки с зелеными глазами, избушки на курьих ножках, мятельные привидения олицетворяют у Огнева эту «глупую силу». Она бессмысленно пучится квашней, в ней есть что-то гадкое, свиное, гнусно-могильное. Она кишит червями, тухнет трупным разлагающимся жиром, сочится сукровицей. Эта сила косная, неподвижная, стихийно-бессознательная, древняя, старая-престарая. Она расползается мерзостным гноем, зеленой гадостью — змеей. Она — и в страшно оскаленных мордах и тяжело свисших языках псиной своры, с рычанием и чавканьем пожирающей старика князя, и в попе Бубнове, чревоугодничающем в склепе, и в бабе-яге — Алене, и в лешем — Егоре, и в садисте-мальчике — Павле, яростно мучающем крыс, и в самогонщике «графе», и в Арысь-поле, где воют мятели, сокрушающие антенны, и в этом розовом заде свиньи, уткнувшей тупое рыло в детский труп, и в попе, который подкармливает эту свинью на кладбищах. Это — Старая Русь, толстозадая, хрюкающая, трупная. По прекрасному выражению писателя, она щелкает «звериным оскалом *засебятины*», она похотлива и алчна, с ней не сваришь «щей республики», ее нужно глубже зарыть, уничтожить, стереть с лица земли.

Против этой свиной засебятины нужно напречь, собрать всю умную силу. Но где она, эта умная сила? Не в лесном ли брате Орлике? Орлик клянется «в непрестанной мести нашим палачам и гонителям», но ведь Орлик — безумный, он — одинок и погибает в лесу, он окружен болотными сестрами. Безумный Орлик символичен. У Огнева есть целая галерея героев, обреченных, гибнующих от страшной свиной силы, от жвачной засебятины. Некоторые из них по-своему протестанты, они — мечтатели, одержимые, но в их мечтаниях, в их одержимости, в их борьбе с «зеленой гадостью» есть, как у Орлика, нечто безумное, сумасшедшее, и потому они погибают. Поручик Раздеришин мстит западноевропейским торгашам за Киликию, за Галатию, за свою родину, он верит в появление на земле чудесного нового государства Евразии, «но из этого ничего не вышло». Он сходит с ума, когда гремят победными трубами возвращающиеся с субботника. Мечтатель — беспартийный рабочий Борюшкин, наивно и трогательно уговаривающий бабу-ягу и лешего совместно варить «щи республики»: «вы мне щей, я вам соли». Обезумевший, он еле добегает по вражьему, бесовскому полю к чугунному Дракону Революции, к поезду. У Лизы — странный, лукавый, ведьмовский смех, ее любовь от сатаны,— она, полубезумная мечтательница, в конце концов отдается «ядовитому старому вдовцу». Безумцы — мечтатели каждый по-своему: урод Юха, Павел, кровавыми пальцами выводящий на стекле «самодержавец всероссийский». Безумен князь Даниил. Нужно заметить, что почти у всех огневских героев есть в той или иной степени сумасшедшинка. У самых рассудительных и положительных из них нет-нет да и сверкнет в глазах безумный и в то же время мечтательный синий огонек. Есть он даже у Кости Рябцева, правда, еле-еле уловимый. Талант Н. Огнева воспитан, вырос и окреп на ощущении противоречия между романтикой, мечтой и действительностью, между умной и глу-

пой силой, причем глупая сила, жизненная стихия — по-могильному страшная, покойницкая и свиная, а «умная» сила — мечтательно безумная и романтически оторванная от действительности. «Глупая» сила в ранних рассказах Огнева обычно побеждает силу «умную». Отсюда драматизм творчества писателя, трагические, смертные концы его вещей, крайняя нервность стиля, расширенные от ужаса перед лицом жизни глаза, склонность к изображению кладбищ, привидений, могил с раскрытыми трупами.

Эта трагическая раздвоенность между жизнью и безумной мечтой и власть свиного с особой силой ощущается у Огнева интеллигенцией, шкрабами. Большинство из них с известным правом может повторить о себе рассказ из детства Никпетожа Косте Рябцеву: за шалость отец отправлял Никпетожа в коровник к корове; корова была здоровенная и страшная, Никпетож сначала боялся ее, а потом стал плевать на корову, стараясь попасть в ноздри, и однажды начал пачками бросать в них сено. Корова повернулась задом. «Жизнь для меня подобна корове»,— заключил свой рассказ Никпетож. Коровья, жвачная жизнь повертывается к людям задом, а они без толку дразнят ее. Несомненно, Огнев, особенно в своих ранних рассказах, отразил широкие настроения наших интеллигентских слоев кануна революции. Недаром в его вещах заметно влияние Леонида Андреева, Сологуба и Белого. Для нашей интеллигенции того времени очень характерно было это восприятие жизни как «зеленой гадости», как страшной коровы, как грубой бабищи,— и разума, идеи, мечты как бессильного, бездушного, отрешенного от жизни начала. Об этом много и достаточно писалось, и нет нужды возвращаться сейчас к этой теме. Своеобразие Огнева заключается в том, что он сумел эти настроения художественно оформить по-своему. Как он это сделал, мы уже отметили. Но главное отличие Огнева и от Андреева, и от Белого, и от Сологуба, и от ряда других его старших современников заключалось в другом. Старое поколение, увидев «безумие и ужас» жизни, сказало в бессилии: сдаюсь перед лицом твоим, оно безвольно поникло перед «торжествующим пузом», перед древней стихией жизни, перед безумием и смертью. Так было — так будет, черные маски ворвутся и погасят свет, творимая легенда всегда отступает перед грубой бабищей, спасение не здесь, а в стране нездешней, неземной. Но и этой страны, вероятнее всего, нет. Остаются фантомы, миражи, сладкая и непрочная игра воображения и горькое отчаяние, старческое одряхление. Огнев, наоборот, молод духом, горяч, подвижен, он не хочет ни примирения с «коровьей действительностью», так как верит в настоящую умную силу на земле, ни примирения с безумием мечты, потому что жадно любит жизнь. Он готов бороться, искать, «орать паровозным голосом», он ненавидит старую Русь, покрытую саваном, знает, что не вечно Арысь-поле. Подобно безумному Орлику он готов воскликнуть: «Надежда живет», Надежда живет в сердцах лесных братьев! И будет надпись... надпись: «Встаю перед Лицем Твоим». Встаю. Освобождение придет, будет. Уже слышится железный, стальной лязг Дракона Революции.

II

«Один советский профессор делал опыты с аксолотом. Аксолот — это почти головастик... У этого аксолота почти совершенно не развиты легкие, и это отличает его от более развитого вида этой же группы — от амблистомы. Так профессор, кормя аксолота щитовидной железой, добился превращения — поистине чудесного — аксолота в амблистолит. Мне кажется, не будет натяжкой, если я сравню институт советского права и его проникновение в массы, то есть организацию нового правосознания,— с этим биологическим процессом...

По окончании лекции вдруг на кафедру лезет здоровый рыжий детина, милиционер (студент.— *А. В.*).

— Вот вы, профессор, говорили, что аксолот превращается в амблистому через кормление щитовидной железой. Можно и другим путем. Нужно изменить биологические условия. Я сам делал. Ведь почему у аксолота легкие не развиваются. Потому что кислород есть в воде и во всяких растениях, которые полагаются в аквариумах. Нужно кислород удалить... воду нужно кипяченую подбавлять в аквариум. И растения убрать. Я так и делал.

— И что же, аксолот скончался? —с усмешкой спрашивает Федоровский.

— Выжил,— крикнул милиционер и ударил кулаком по столу.— В том-то и дело, что выжил: у него образовались легкие — и стала амблистома» (Н. О г н е в. Дневник Кости Рябцева. Эпизод из лекций проф. Федоровского).

«Дневник Кости Рябцева» доставил Н. Огневу широкую известность, которую он, собственно говоря, заслужил гораздо раньше своими интересными, глубоко содержательными и написанными всегда с большим нервным подъемом рассказами. «Дневник» подробно обсуждался нашей прессой, переведен на иностранные языки, о нем немало писали и в буржуазных и в коммунистических газетах. В самом деле, очень свежа и своевременна прежде всего тема — о детях революции. В этой области Н. Огнев — наряду с авторами «Республики Шкид» — настоящий и пока, кажется, единственный пионер в литературе. Но «Республика Шкид» в значительной степени является сырым материалом. Она написана как бы нечаянно, язык авторов ее часто небрежен, картины и зарисовки школьного житья-бытья иногда носят фельетонный характер, есть ненужные, лишние страницы. Огнев же — опытный мастер художественного слова. Слово в «Дневнике» звучит как подлинное искусство. Материал тщательно выбран, проверен, взвешен,— случайное, второстепенное отброшено. Чувствуется, что писатель пишет о том, что он сам видел, долгое время наблюдал, что среда «шкрабов», новой советской школы ему превосходно известна; поэтому «Дневник» воспринимается как нечто достоверное, он убеждает читателя конкретностью художественных деталей, правдоподобием и разнообразием. Школьная обстановка, Костя Рябцев, его сверстники, руководители Зин-Пална, Никпетож, Алмакфиш, Елникитка, отношения между школьниками и учи-

телями их изображены отчетливо и наглядно. Все это подвижное, живое, стремительное, настоящее, современное, в каждой мелочи отражающее годы великих перемен и сдвигов, насыщенное революцией, борьбой старого с новым. Читая «Дневник», с особой силой ощущаешь, какая огромная культурная благодетельная в своих итогах перегруппировка, какое гигантское переустройство происходит в Стране Советов. Дело идет о главном, о самом существенном: о наших детях, о тех, которые завтра будут определять судьбы революции. Кто они? Куда идут, как растут эти Кости, Сильвы, Сережки, Блиновы, о чем они думают, на что надеются, в каких направлениях формируются их характеры? Костя Рябцев несомненно очень самоуверенный подросток. У него, наверное, начинает ломаться голос, и он пытается басить. Его суждения чаще всего тверды и безапелляционны, он любит ясность и положительность: «по убеждениям я коммунист», «с этим нельзя не согласиться», «конечно, шкрабов не переубедишь», «я его перекрыл», «она со мной согласилась» и т. д. Правда, он не скрывает и своих неудач и провалов, он искренен и честен с собой: «сел в калошу и ботиком прикрылся. Дальтон-план остался», «Я здорово обмишулился», но все же самонадеянности ему занимать ни у кого не нужно. Он сплошь и рядом наивен и очень примитивен в своих суждениях и немного бывает смешон, когда высказывает их. «Ребята говорят, что это был какой-то лорд Дальтон, из буржуев, и что он изобрел этот план. Я так скажу: на кой нам этот буржуазный план?..» Он находит, что у Шекспира в «Гамлете» «много бузы», и хотя он готов «бузу» простить Шекспиру, но все же тут же с завидным бесстрашием вскрывает «главные ошибки» великого драматурга. Конечно, тут — возраст, и не готовы ли мы были в свое время, начитавшись Писарева, пренебрежительно отвернуться от Пушкина как от феодального отпрыска? Страшного тут ничего нет, но, может быть, нашим ура-критикам и ура-публицистам в литературе не мешает более умело и тонко определять и социологический эквивалент того или иного писателя, ученого, деятеля: ведь нередко их поиски сводятся к простым справкам в метрических свидетельствах и в родословных. К сожалению, до сих пор у нас на деле нет также достаточно осторожного отношения к культурному наследству прошлого, хотя хороших слов и об усвоении его и о критической его переработке сколько угодно. Отрицательное отношение к «буржуям» со стороны Кости Рябцева, вообще говоря, отрадно, но суждения его о Дальтоне и Шекспире требуют решительных поправок, которые, однако, далеко не всегда наши Кости могут найти в журналах, в газетах, в лекциях и докладах, особенно пионерских и комсомольских.

Мышление Кости лишено авторитарности, несмотря на стандартность его многих суждений. Умственный и психический склад Рябцева по существу антиавторитарен. Над ним не тяготеет ни сила семьи, ни сила школьных педагогов. О семье Кости в «Дневнике» почти ничего не говорится: мы знаем, что у Кости есть отец, этим и ограничиваются сведения о ней. Если бы о Косте было сказано, что он круглый сирота, в «Дневнике» ничего не пришлось бы изменять. В тетрадках Рябцева рассказано о борьбе школьных подростков с

отцом Алеши Чикина, которая окончилась победой школьников. Семья в «Дневнике» либо ничего не значит, либо играет консервативную роль. Ее Рябцев хорошо видит.

К школьным руководителям отношение Рябцевых вполне самодеятельное и недоверчивое. О них Костя замечает, что шкрабы сами по себе, а школьники сами по себе. Необходимо отметить, что большинство руководителей: Никпетож, Зин-Пална, Елникитка, вполне добросовестно стараются освободить школу от прежней рутины, от зубристики, от внешнего усвоения предметов, они работают над новой советской школой, вводят новые методы преподавания, пытаются установить простые и дружеские отношения с учениками, но несмотря на это между школьниками и учебным персоналом все время идет неустанная, то скрытая, то явная борьба, доходящая иногда до крайнего напряжения. Не во всем, не всегда правы в этих столкновениях Кости и Сережи, но в основном правда за ними. И Никпетож, и Зин-Пална и другие преподаватели — люди прежнего, дореволюционного покроя. Они вполне советские люди, но революция не воспринята ими органически; они чувствуют себя как бы находящимися в стороне от нее. С особой остротой эту отчужденность испытывают Алмакфиши; для них пережитое «доказывает количественно — изобилие эпохи, а качественно стоит по ту сторону добра и зла». Зин-Пална неплохая руководительница, но она в самом деле иногда, например во время экскурсии в имение Урусовых, обнаруживает в обществоведении потрясающую беспомощность. Это очень верно и остро подметил Костя. Ближе всех детям Никпетож. Но во второй книге «Дневника» его исповедь звучит неподдельной горечью: «интеллигенции нет,— говорит он.— Это раньше была интеллигенция. Предположим, что вот был такой неоценимый брильянт, Кохинур он, кажется, называется,— так вот он упал и разбился вдребезги на тысячу, на миллионы осколков. Собрать его, склеить немыслимо. Вот что сделалось с интеллигенцией...» Дальше он ставит вопрос — быть или не быть? Стоит жить или не стоит? И вот с таким вопросом столкнулись сейчас те из русских интеллигентов, что пошли за революцией с самого ее начала, пошли честно и без задних мыслей... Ведь живешь, когда тебя окружают близкие, любимые, свои, когда тебе верят... а когда этого доверия, этой любви и этой веры — нет, то само собой напрашивается ответ на вопрос: нет, жить не стоит...

Никпетожа школьники качают, Костя Рябцев ходит к нему за советами, и все же даже Никпетож чувствует, что он одинок и что нужного доверия к нему нет. Здесь — столкновение не отцов и детей, не двух возрастов,— противоречия глубже, они даже не в мировоззрениях, не в отношении к революции, а в психическом складе. Сильва в своем дневнике записывает: «наше поколение научилось еще другому. Оно научилось тому, что как жизнь ни страшна, нужно и можно с ней *бороться и ее преодолевать. Тогда она становится вовсе не такой страшной и как-то даже оборачивается светлыми сторонами»*. В этом все дело. Никпетож пассивен, он покорно плетется за жизнью, он созерцателен, он гамлетизирует, все время ставит вопросы, сомневается, рассуждает, резонерствует. Костя Рябцев насквозь *акти-*

вен. У него слово сейчас же претворяется в дело. Он не понимает, каким образом можно убедиться в чем-либо и не сделать тут же практических шагов. Рябцев все пробует сам, он проверяет себя, других, жизнь на деле, он все время поступает, орудует, борется, проверяет, исправляет, достигает. Он маленький американец. У него мечта, идея, романтика не могут расходиться с действительностью. Он то и другое примеряет на практике. Он перестраивает страшную, свиную действительность, и она не кажется поэтому ему страшной,— он не расходует себя в безумных, в бредовых мечтах, так как практика постоянно корректирует полет его воображения и фантазии. Он — новый Базаров, а в Никпетоже много от Кирсанова. Никпетож и в возрасте Кости Рябцева гамлетизировал и был созерцателен и пассивен. Вначале было дело. Сначала надо ввязаться в драку, в борьбу. Кости Рябцевы разрешают противоречие между «зеленой гадостью» и надеждами безумного Орлика делом, активным поведением, Никпетож бездеятелен. В этом его беда. От этого он чувствует себя пришельцем [1].

Н. Огнев нашел, подглядел основную психическую черту людей нашей революционной эпохи — у него все люди революции до конца действенны. Слесарь Борюшкин заставляет мешочников таскать дрова к тендеру, убеждает бабу-ягу и лешего варить вместе «щи республики», из последних сил тащится к чугунному, надломленному Дракону Революции. Молодые ребята детдома № 5 учат инструктора Малкина быть уверенным в себе, он с восхищением думает о их находчивости и самостоятельности. Школьники горбачевской дачи упорно водружают раз за разом антенну, которую валит на землю старая, покойницкая, мятельная Русь. Красный командир Самоседов с маузером в руках преследует деревенскую «контру», едва услышав о ней, и т. д. Все они сродни Косте Рябцеву своей самостоятельностью, способностью сочетать слово с действием. Эта их особенность «перекрывает» их недостатки: грубоватость, примитивность, шаблонность и стандартность суждений о «буржуях», Дальтонах, о писателях «для королей», вроде Шекспира, их иногда излишнюю самодеятельность. Их романтизм — деловой, активный,— их жизненные инстинкты крепки и свежи. Они хотят, умеют преодолевать в себе «зеленую гадость», свиное и страшное в человеке, в общественной жизни. Зарубежные буржуазные газеты со злорадством отметили «капустники», в которых принимал участие Костя Рябцев. Бесспорно, «капустники» — явление тревожное и отрицательного характера. Но, во-первых, таких капустников сколько угодно в любом благоустроенном буржуазном государстве, а во-вторых, «капустники» с успехом преодолеваются Рябцевыми.

В школьной характеристике Кости говорится: «исключительная по силе работа сенсорных и моторных центров создает болезненный

---

[1] Этим я отнюдь не хочу оправдать то совсем несправедливое, нерадивое, недальновидное отношение к Никпетожам со стороны активных строителей, которое, к сожалению, до сих пор встречается на каждом шагу. Едва ли также ошибкой будет сказать, что речь Никпетожа созвучна во многом и автору.

и колючий эгоцентризм». Это неверно: Костя не эгоцентрист. Такое впечатление от него получается потому, что он резок, прямолинеен, деятелен, усиленно работает над своими инстинктами. Он — подросток с твердым индивидуальным ядром и с богатыми общественными задатками. Больше того, в смысле общественности он, как принято выражаться, развит не по летам. Он работает усиленно в учкоме, воюет с «шкрабами», живо интересуется бытом беспризорных, находит доступ на фабрику, он отзывчив, чуток к человеческому горю и к общественной несправедливости.

И общественность Кости, и самостоятельность, и антиавторитарность, и крайняя активность — есть результат нашей Октябрьской эпохи, ее лучшее оправдание и лучшая ее надежда. Кости призваны этой эпохой российского аксолота превратить в лучший вид, в амблистому. Что и говорить — процесс мучительный, особенно если принять во внимание, что мы лишены возможности кормить нашего аксолота щитовидной железой. У нас ее нет. Но у нас есть Кости Рябцевы. Они молоды, отважны и надежны. Им угрожает много опасностей. Скрывать этого ни в коем случае не следует. В частности, им часто мешает стандарт и казенный дешевый оптимизм. Надо надеяться — они все это и многое другое с успехом преодолеют. Аксолот будет превращен в амблистому. «Зеленая гадость», «Земное — свиное» и страшное уступит место другой светоносной действительности.

Стиль «Дневника» нам кажется очень удачным. В меру расхлестанный и нарочито распущенный, и местами неправильный, в меру добродушно-иронический, наивный в своей детской серьезности, местами грубоватый и откровенный,— он прекрасно передает и возраст Кости и его манеру говорить, действовать, думать и чувствовать. «В школе словно бомба разорвалась: это — приехал инспектор», «хотели уже бросать копать на этом кургане, как вдруг стали попадаться кости», «не успели меня выбрать в учкомы, как сразу обнаружилось важное дело» — именно так и должен писать Костя Рябцев.

Продолжение «Дневника» — Костя Рябцев в Вузе — столь же интересно и содержательно, как и первая часть, но оно еще не закончено, когда пишутся эти строки; разбор второй книги поэтому приходится пока отложить.

Н. Огнев — настоящий и крупный художник со своим лицом и манерой. У него есть своя большая основная тема. Он умен, культурен и наблюдателен. Он вполне «свой» и вполне современен революции. Он идет вполне самостоятельными путями. Его язык нервный, горячий, взволнованный, беспокойный, драматический и мужественный, своеобразен и в свое время влиял на таких писателей, как Пильняк, Артем Веселый и др. Он сюжетен и занимателен. Можно пожалеть, что ряд превосходных рассказов, написанных до революции, писатель до сих пор не удосужился собрать в более полном виде. О них читатель может судить по таким сильным вещам, как «Безумный Орлик», «Собачья радость».

Нельзя ли исправить этот недочет?

ОБ ОТОШЕДШЕМ

Ро́сстани:

Краткая весть во всей своей жуткой нелепости и неотвратимости, вокзальный перрон, властный лязг и уверенное, бездушное громыхание, дымовый дых паровоза, запах машинного масла и нефти, небольшой вагон в конце поездного состава, почти детский коричневый под дуб гроб, качающийся на руках поверх густых, плотных и нестройных рядов, мимо застывшей в немом спокойствии «стальной конницы» — вот победитель и вот побежденный,— повитый траурным зал, свинцовое с прозеленью лицо, церковное и скорбное, у переносья и под глазом ожоги от трубы парового отопления — последнее целование,— когда-то непокорные цвета спелой ржи волосы, потерявшие свой мягкий и нежный блеск, постно и гладко зачесанные назад и вместо сини глаз ушедшие вглубь слепые впадины, погребальное шествие по рассолодевшим от оттепели грязным улицам, сырая и рыхлая земля, плач, поспешная, привычная работа лопатами,— все непреложно и замкнуто, и мы говорим — он был.

На московских изогнутых улицах
Умереть, знать, судил мне бог.

Он был истинным поэтом, ибо вмещал в себе чувства и мысли, которые можно было выразить лишь на поэтическом языке стиха и песни. Это понимали. В Баку, за несколько месяцев до своей смерти, на дружеской вечеринке Есенин читал персидские стихи. Среди других их слушал тюркский собиратель и исполнитель народных песен старик Джабар. У него было иссеченное морщинами-шрамами лицо, он пел таким высоким голосом, что прижимал к щеке ладонь левой руки, а песни его были древни, как горы Кавказа, фатальны и безотрадны своей восточной тоской и печалью. Он ни слова не знал по-русски. Он спокойно и бесстрастно смотрел на поэта и только шевелил в ритм стиха сухими губами. Когда Есенин окончил чтение, Джабар поднялся и сказал по-тюркски,— как отец говорит сыну: «Я — старик. 35 лет я собираю и пою песни моего народа. Я поклоняюсь пророку, но больше пророка я поклоняюсь поэту: он открывает всегда новое, неведомое и недоступное пока многим. Я не понимаю, что ты читал нам, но я почувствовал и узнал, что ты большой, очень большой поэт. Прими от старика-поэта преклонение пред высоким даром твоим».

Стихи и песни Есенина были хорошо известны читающей России. Даже те, кому наиболее чуждыми казались его основные поэтические настроения, не могли равнодушно отнестись к его творчеству: его стихи доходили, цеплялись за сердце и находили отклик у каждого по-своему. Бездушного отношения к Есенину, самого тяжкого для всякого поэта, не было ни у кого. Крестьянин и рабочий-самоучка, ценившие поэзию, рабфаковец и рабкоровец — литераторы, искушенные писатели и начинающие поэты читали и знали Есенина

и ждали его очередных стихов. Широту охвата его поэзии подчеркнули и похороны: они объединили в большой и пестрой толпе людей, в иные моменты не связанных обычно друг с другом.

Есенин принадлежал к группе писателей и поэтов, пришедших в нашу отечественную литературу после первых бурных революционных всплесков пятого года. Есенин, Клюев, Клычков, Орешин, Пришвин, Иван Вольнов, Чапыгин, Касаткин — люди одного художественного направления. По-своему, по-особому, каждый на свой лад и образец они отразили новые сдвиги в нашем крестьянстве и в нашей литературной общественности. Их подняла волна растущего крестьянского самосознания, самодеятельности, самостоятельности, требовательности и желания утвердить свои права и законы и, наконец, волна культурного подъема в крестьянстве. Они принесли с собой в литературу чистоту, цветистость, узорность и меткость народного языка и говора, материальность и выразительность образов, взятых из деревенского обихода, с поля, из перелесков, от большаков проселочных дорог. Наш интеллигентский, отвлеченный, небрежный язык разночинца, оставив позади сладковатую бальмонтовщину, они обогатили и приукрасили, черпая полновесными пригоршнями рудометное словесное золото из богатейшей народной сокровищницы. Но прежде всего они дали нам почувствовать дремучую, медвежью, аржаную, овинную и лесную Русь. О скирдах и снопах, о васильках и поле, об оврагах и перелесках, о лесах и горах наших, о буланых и пеструхах писали и раньше, но писали иначе. Наши крестьянствующие поэты и писатели клюевской и есенинской повадки сумели передать нам самую плоть и кровь старой деревенской Руси, ее аромат, ее особый запах. Вспомните у Есенина наудачу его черемуху и березку, кудлатых щенков, кленовую осеннюю медь, тальянку и венку, осеннее олово, ссутулившийся дом, сад в голубых накрапах, кровь ягод рябины, отзвеневшую по траве сумерок зари косу, золотую дремотную Азию, опочившую на куполах, жидкой позолотой заката обрызганные поля, лебяжью шею ржи, розовую водь — все это — во плоти, материально осязаемо, это — сгусток давно нам знакомого и родного. Эту Русь он любил и чувствовал.

Но даже и тогда,
Когда на всей планете
Пройдет вражда племен,
Исчезнет ложь и грусть,—
Я буду воспевать
Всем существом в поэте
Шестую часть земли
С названьем кратким «Русь».

Он был национален и умел писать только о российском. Недаром поездка в Европу и в Америку прошла бесследно для поэтического творчества Есенина. Его персидские стихи пахнут больше васильками, рожью и полем, чем Востоком. Есенин сумел свою любовь к родимому краю передать в стихе, простом, доступном и захватываю-

щем своей искренностью, напряжением и лиризмом. Это родное, российское поэт обвеял осенней, равнинной грустью, печалью о прошлом, бродяжьей роздалью кабаков, тоской о милой, предсмертными томлениями и предчувствиями. И если теперь в нашей молодой советской литературе у целых групп поэтической молодежи мы находим почти вещное чувствование нашей природы, орнамент, примитив, склонность к народному сказу в прозе, к выпуклой образности и изобразительности, тягу к деревне, к простоте и ясности в поэзии, которые особенно усиливаются за последнее время, то нетрудно заметить, что эта художественная линия в значительной степени идет от названной группы писателей, в среде которых Есенин в поэзии занял по праву первое место. Оборотной стороной является у этой группы — правда, не у всех — узость и ограниченность с дурным привкусом шовинизма и с превозношением нашего «расейского»: лаптем щи хлебать. У Есенина это нашло выражение, впрочем, не столько в стихах, сколько в нетрезвом поведении.

Есенин не был крестьянским поэтом, тем более он не был выразителем чувств и настроений передового революционного крестьянства наших лет, хотя он и отразил некоторые его сдвиги. Первый цикл его стихов был деревенски-идиллический, окрашенный церковностью. Затем пришел период «Инонии». В «Инонии» сквозь религиозную, мистическую шелуху просвечивает вполне реалистическая картина своеобразного мужицкого рая, где нет ни чиновников, ни податей, где деревни тучнеют от колосистого урожая, а избы крыты тесом, где нет стальных и железных гостей, от которых поэт ждет только погибели. «Инония» отразила чаяния середняцкого крестьянства, но чаяния очень узкие, ибо в них сочеталась ненависть к барскому и господскому, тяга к земле с оглядкой назад к патриархальному укладу. Сам Есенин мужицкую «Инонию» не смог увязать с «Инонией» современного нашего пролетария, у которого «железный гость» и Америка, дисциплина, политический расчет и такт соединяются с широким русским размахом, с революционной дерзостью, с ширью и необъятностью благоуханных родных полей. Среда, в которую первоначально попал поэт — Гиппиус, Мережковский, интеллигентская богема, левые и правые эсеры,— нисколько не содействовала тому, чтобы он смог своевременно обрести этот стык. Но Есенин был талантлив и умен, и в ходе нашей революции ему нетрудно было убедиться, что его «Инонию», «мир таинственный и древний», ждет гибель, что железный гость шествует победной поступью и что революция совсем не похожа на то невиданное сверхъестественное преображение, о котором ему мечталось. Потом пришла Америка и Европа. Возвратившись, Есенин не раз говаривал своим близким, что русские деревни после Америки представляются ему жалкими лишаями на земле, а в своей поэме «Страна негодяев» он сетует, что в России так много храмов и так мало уборных. Вера в полудедовскую «Инонию» была расшатана, а новая поэту была чужда. Здесь истоки и личной и общественной и художественной драмы Есенина.

Он повис в пустоте. Отсюда — прямой путь в «Москву кабацкую».

В лесах есть поляны. Трава на них по-особому свежа и сочна. Они манят отдохнуть, осмотреться, но ступишь ногой — и темная, вонючая гнилая густая жижа раскрывает недра свои, всасывает и затягивает,— и человек гибнет. Такие поляны называются чарусами. От такой городской чарусы погиб Есенин. Он увидел и отметил себе гибель дедовской старины, но он слишком любил ее, он искал путь-дорогу к новому Китежу, но попал в чарусу. Она жадно и быстро поглотила его. Номера гостиниц, рестораны и кабаки, «Стойло Пегаса», «бесконечные пьяные ночи», легкость «побед», непрочные содружества, мелькание людей точно в калейдоскопе, угар и гам кабаков и притонов, расточительные дни одни за другими, одни за другими. Он расточал единственный, несметный и неповторимый дар, данный ему природой. Наверное, известное значение имела и легкость, с какой пришла слава к поэту. Его поэтический взлет был головокружителен. Есенин не знал препятствий, у него не было полосы, когда наступают перебои, томительные паузы, когда поэта забывают, оставляют в тени, либо развенчивают. Путь его был победен, удача не покидала его, ему все давалось легко. Неудивительно, что он так легко, безрассудно, как мот, отнесся к своему удивительному таланту. На наших глазах преображалось это прекрасное лицо отрока и пастушка: мокли чудесные синие очи, краснели и припухали веки, серело золото волос, дрябла кожа, тоньше становилась шея, хриплым делался голос, и первой смертной тенью ложилась на щеках немудрая городская косметика, такая ненужная и незаконная на этом лице. И вот уже последний цикл стихов и развязка.

Теперь после самоубийства поэта стихи последнего периода звучат по-особому. Насильственная смерть подвела им новую черту, влила в них новый, роковой смысл. Раньше в них можно было усматривать следы сюжетного приема, художественную условность опытного мастера, всегда законную. Сейчас они потрясают как подлинный документ, строки налились и сочатся кровью, напоены смертной тоской и томлением, крестной мукою, одиночеством и предчувствием гибели. Эстетика отходит на задний план и чувствуешь, как гробовая дрожь сотрясает тело поэта. И когда он бросает поразительные по силе слова: «ставил я на пиковую даму, а сыграл бубнового туза», мы видим не позу нового Германа, а веревку от чемодана и бритву в дрожащих руках поэта у последнего порога. И как-то странно отвечать на досужие вопросы, почему повесился Сергей Есенин. В стихах последнего времени поэт всенародно, с крайней прямотой, с обнаженностью и искренностью отвечает на это почему и предупреждает о своем конце. Из этой предсмертной исповеди видно, как поэт заживо оказался замурованным в глухом склепе: «полюбил я носить в легком теле тихий свет и покой мертвеца». Вокруг поэта нет ни друзей, ни любимых, он — чужестранец даже в родном краю, милая отцвела черемухой и никогда не встретится. Он думает только о себе, индивидуализм дошел до крайности. Поэт болен, он у могилы. В известной своей части стихи этого времени являются уже материалом

для психиатра и клиники: такова в особенности его поэма о «черном человеке». Не всегда поэзия — лишь прекрасная художественная условность; слишком часто сквозь черную стройность букв проступает кровь, видны расширенные от ужаса глаза, и в ритме стиха слышится предсмертный крик. За условностью, за приемом, за техникой и обработкой материала у больших художников должны быть правдивость, большая сила и значительность чувств. Таким художником был Сергей Есенин.

Но даже и в этих смертных стихах поэт сохранил любовь и преклонение пред родным краем, примиренность с жизнью и благодарность ей за ее земные дары.

Ну, что ж,— любимые, ну, что ж!
Я видел вас и видел землю,
И эту гробовую дрожь,
Как ласку новую, приемлю.

Он слишком любил все земное.

Слишком я любил на этом свете
Все, что душу облекает в плоть.
Мир осинам, что, раскинув ветви,
Загляделись в розовую водь!

Есть в Есенине еще какие-то сложные и противоречивые начала, сложные сплетения чувств и настроений от прежних древних времен, от предков, не укладывающиеся в цепь общественно-психологических фактов более позднего периода. Биография поэта мало известна: по причинам, ему только ведомым, он скрывал и прятал ее. Дело будущего — осветить его жизнь и дать более богатый и тщательно сверенный материал. Но мы знаем, что уже с самого начала поэтического творчества у Есенина отчетливо наметились некоторые основные настроения, упорно повторявшиеся в разных вариациях до конца дней его. Грусть-тоска по ушедшей, рано увянувшей, угасшей и отзвеневшей молодости, буслаевская удаль и бесшабашность, хулиганство и смирение, чувство одиночества, примиренность и буйство, предчувствие своей гибели,— все то, что с наибольшей силой выражено в «Москве кабацкой» и в предсмертных стихах, мы находим и в первых, юношеских вещах поэта. Есенин с этой стороны чрезвычайно цельный поэт, хотя и не широкого диапазона: он несколько однообразен. Подробная биография установит, какие особые, индивидуальные причины заставили поэта от юности томиться темными предчувствиями, тоской и грустью и совмещать в себе лирическую незлобивость с кабацкой буслаевщиной. Но эти черты и особенности издревле свойственны русскому характеру. Это то, что в просторечье именуется «широкой русской натурой». Эта натура уходит в глубь веков, в глубь нашей истории, она сродни нашему юродству. Стык Европы и Азии, татарщина, вековое рабство и повольщина, ушкуйничество и колонизаторство, искание новых «праведных» мест и земли, стремление уйти, убежать из-под начала чиновников и крепост-

ников, стихийное повстанчество и неспособность к организованной систематической борьбе, наконец, общая неорганизованность, аморфность этого русского характера в прошлом — это и подобное питали такую «широту натуры». Наш век, наша эпоха, со сталью, железом и бетоном, с рассчитанной, взвешенной борьбой классов, с огромными городами, с каменными шоссе и железными дорогами, с дифференциацией характеров, отодвигают в прошлое «широту натуры». По-иному, по-особому преображается, переделывается, переплавляется и утилизируется эта «широта»: размах соединяется с американизмом, удаль с беззаветным энтузиазмом, направляемым точной и крепкой рукой. Есенину это оказалось не под силу, ибо в нем старая широта нашла наиболее резкое и сильное воплощение. Он увидел, как гибнет на глазах дорогое, и погиб сам. Общественный смысл его гибели в этом, но он с исключительным даром отразил эти национальные особенности нашего склада, и в этом огромное значение его поэзии. Это останется, как останется трагическая коллизия в нем прошлого и настоящего.

Поэзия Есенина поражает своей обнаженной непосредственностью и напряжением. Он писал нутром, всем своим существом. Он был расточителен и в своем поэтическом творчестве, в том, как он творил. Он писал только о том, что глубоко волновало и трогало его. Думается, что и бесшабашность разгула и беспорядочность жизни его по мысли поэта отчасти служили той же поэзии: таким путем он старался держаться на уровне нужного ему подъема.

В том, что Есенин писал от нутра, было много положительного, но здесь же таилась и прямая опасность. Опасность была в том, что творчество от одного нутра без надлежащей культуры, без упорной работы над собой брало непомерно много сил, и достигнутое окупалось слишком дорогой ценой. Поэзия становилась злой чародейкой и волшебницей. Подобно красавице ведьме из известной повести Гоголя она поражала и приковывала поэта своей страшной, сверкающей красотой, заставляла его замыкаться в узкий круг, чтобы отдать его «Вию», вампиром она пила из поэта лучшие соки жизни и ничего не оставляла для других сторон его жизни. Есенин не раз в последнее время жаловался, что его ничто не интересует, что у него нет ни друзей, ни близких: «остались одни лишь стихи». «Средь людей я дружбы не имею. Я иному покорился царству». Таким царством для него была поэзия. В «Руси советской» поэт чувствует себя иностранцем в родной деревне,— он здесь ненужен, он готов все отдать, со всем примириться, «но только лиры милой не отдам». У Есенина не только ум ушел в талант, ушли в талант его лучшие чувства и инстинкты. В нем художник поработил, поглотил человека. Поэзия обобрала его, ибо он творил непосредственным существом своим, тратя и отдавая ей в дар всего себя. Его судьба — предупреждение многим и многим современным молодым художникам, кои тоже пытаются держаться на одном голом нутре, на первоначально данных и заложенных природой дарах. Они забывают, как забывал и Есенин, что дары эти,

подобно руде, требуют обработки и отшлифовки, требуют умелого и рачительного распоряжения ими. Нам недостает культуры. Оттого и получается, что так часто вянут и выдыхаются наши таланты после первых же напечатанных вещей. У настоящего художника всегда одна основная тема, она довлеет над ним. Но надо уметь варьировать ее, облекать ее в новые формы и одежды. Такое уменье дается культурой, учебой, экономией сил. Многие этого не понимают, они «выкладывают» себя в первой, во второй вещи, а дальше наступает длительный и часто безнадежный кризис. Есенин умел преображать и по-иному выражать свою любимую тему, он был одарен сверх меры, но он тоже старался обойтись одним лишь «нутром»: он не обогащал себя, не учился, не соразмерял. Его конец показал, чего это ему стоило.

Есенин скучал. Он ждал от русской революции чуда-чудесного. Он надеялся, что в огненной купели ее по-новому родится мир. Он подошел к революции с мистикой и с отвлеченным бунтарством. А революция шла кривыми, окольными путями-дорогами. Революция породила нэп, она потребовала мелкой культурнической работы. Есенин заскучал сильней и глубже. Он увидел серые будни, неудачи и старался забыться в гульбе.

Что-то всеми навеки утрачено.
Май мой синий! Июнь голубой!
Не с того ль так чадит мертвячиной
Над пропащею этой гульбой!..

Не случайно обострение его тоски, не случайна его смерть. Немало искренних, чутких, горячих талантливых людей надломилось в эти переходные дни, будучи не в состоянии приспособиться к новой сложной и пестрой обстановке. И уж слишком торопливо, слишком молчаливо проходим мы мимо печальных и трагических фактов, хотя они назойливо лезут и стучатся к нам. Нужно глубже вдуматься, выяснить причины этих случаев, надобно усилить и усугубить борьбу с обыденщиной, с будничной докукой во имя жизни, крепкой, бодрой и деятельной. Необходимо по-серьезному и открыто вложить персты свои в раны нашего быта, а не болтать об этом, пугаясь первых настоящих попыток в этом направлении. В наших разговорах об оптимизме, по правде говоря, много казенного, подтасованного. Мы не умеем показать во весь рост добытое нами в труде и в борьбе, не умеем часто рассказать о наших победах так, чтобы это заражало, трогало и поднимало над буднями, осмысливало их, и подменяем это свое неумение показными, барабанными реляциями.

Скажут: Есенин — человек прошлого, его судьба не показательна. Неверно это. Есенин был необычайно одарен, он был молод, он жил и среди нас, он печатался в наших органах. И разве его известность, его популярность, то, что его читали очень обширные читательские массы, разве это не имеет значения? И разве в среде молодежи, даже в среде более зрелых партийцев мы не встречаемся с настроениями и

с фактами, связанными с именем Есенина? Вчитайтесь в «Дело о трупе» Глеба Алексеева, или это неправда? Подумать надо побольше над концом поэта и сделать выводы. Ведь погиб поэт единственный и неповторимый.

Особое внимание следует обратить на современную литературную среду. Тяжко и трудно жил поэт за последние годы. Еще более ужасна его смерть. Но хуже то, что в литературной среде у нас есть прямые кандидаты на есенинский конец. Называют даже имена. Смерть Есенина — новое и мрачное предупреждение. Наши болезненные явления среди писателей пора изживать последовательно, твердо и решительно. Представителям Советской власти и нашей партии, влияющим на литературную действительность, следует учесть и понять особенности этой среды, отличительные черты художественного слова, трудности, стоящие на пути,— но прежде всего за оздоровительную работу надо приняться самим братьям-писателям. Иначе веревка и бритва, браунинг и яд, кабак и притон станут нормальным бытовым явлением.

Одно недоразумение требуется рассеять незамедлительно. Раздаются голоса, что в смерти поэта повинны не то коммунисты, не то Советская власть, сузившие его творческий порыв. Со всей решительностью мы отметаем подобные утверждения. Что и говорить, у нас есть люди, и вправду склонные требовать от художника переложения злободневных передовиц на вирши, не считаясь ни с характером таланта, ни с внутренним содержанием писателя, ни с задачами, которые он ставит себе. Такие есть. Но руководящая линия в области художества со стороны Коммунистической партии далека от такой вульгарщины и примитивности. Тем более неправильны упреки в отношении к Есенину. Мы утверждаем, что в литературном наследстве поэта и пока не дошедшем до читателя нет вещей отвергнутых и залежавшихся по обстоятельствам политического характера. Есенин пользовался исключительным вниманием, любовью и почитанием. Не в обиду, не в упрек и не в осуждение покойному, а в утверждение одной лишь правды будет сказано: из года в год сквозь пальцы смотрели на такие поступки Есенина, которые для других никогда не прошли бы бесследно. Речь идет об его скандалах, правда, в пьяном, т. е. больном, состоянии. Есенину это сходило, так как его берегли и знали, что он — «неповторимый цветок» и что он болен. За Есениным ухаживали, и к нему относились более бережливо, чем он сам к себе. Повинна эпоха, дух времени, но кто осмелится бросить камень в эту сторону? У трактора сейчас в России не меньше исторических прав, чем у красногривого жеребенка.

Образ Есенина двоится. Два человека вели в нем тяжкую, глухую и постоянную тяжбу: юноша с кроткими глазами, более синими, чем небо, в тихом осеннем листопаде, в грустной и нежной дрёме внимательный и сосредоточенный, простой и искренний, чуткий и даже застенчивый, скромный и понимающий, влюбленный в плоть

жизни и в наше однообразное полевое раздолье,— и городской гуляка, забияка, скандалист и озорник, безрассудный мот и больной человек, менявший позы, нарочито подчеркивающий и заострявший свои противоречия, обнажавший их напоказ, игравший ими для «авантюристических целей в сюжете». В борьбе этих двух душ в себе пал Есенин. В его поэзии преодолевал все-таки первый человек, и «Черный человек» чаще всего уступал ему свое место. Может быть, поэзия была ареной, где первый человек наиболее решительно и легко одерживал победы над вторым. Поэтому так и отдавался ей Есенин. Но она же и заставила его платить полновесной ценой цененного.

Таким мы пока храним его в памяти, таким передаем потомству. Дело будущего изменить и дорисовать его образ.

И еще знаем одно: мы осиротели, мы потеряли поэта великой мощи и таланта. Он многое нам дал, но мы вправе были ждать новых поэтических откровений, новых слов и новых песен.

Но песни пропеты и грубо оборваны самим поэтом.

И. БАБЕЛЬ

I

Существует мнение, широко распространенное и в писательских и в читательских кругах, что в наше революционное время простая и ясная классическая форма художественного письма безвозвратно сдана в архив. Мнение это усиленно поддерживается и подогревается не только сторонниками так называемого левого фронта и беспощадными (на словах) истребителями старого, буржуазного искусства, но и людьми, чуждыми этим и подобным настроениям. Не так давно автору довелось услышать от одного молодого и талантливого прозаика любопытное замечание: «После Толстого просто писать нельзя, проще все равно не напишешь». Толстые рождаются однажды в столетия, и очень может быть, что после этого волшебного упростителя проще действительно написать трудно, но просто и ясно писать все же следует. Толстой и Гомер — величайшие реалисты в искусстве, величайшие образцы простоты и ясности, маяки векам и эпохам. И, как бы ни была необычайна наша эра, толстовской закваски в искусстве хватит еще на очень долгий срок. Да и не только в искусстве. Противники классицизма в искусстве обычно довольно благодушно проходят мимо языка и формы в публицистике, в политике, в агитации, а между тем в этих областях до сих пор и не без успеха передовые и иные статьи, речи и доклады пишутся и произносятся на обыденном старом «классическом» языке. Попытки обновить здесь язык, стиль, манеру, конструкцию, попытки иногда уместные и своевременные, дальше частностей, однако, не идут и основного не затрагивают, и всякая поспешность, новаторские потуги чаще всего на практике ведут к досадной и ненужной шумихе, к надуманности и к новшествам, цена коим алтын.

Это становится все более очевидным, и за последнее время в литературе наших дней, несомненно, усиливается тяга к простоте и ясности классической формы. Не случайно один из одареннейших современных поэтов, Сергей Есенин, после блуждания в оврагах имажинизма, с большой пользой для себя и для читателя вернулся к Пушкину. Другой одаренный поэт, Василий Казин, тоже отдает дань Тютчеву и Пушкину, и даже Безыменский, целиком в области формы воспринявший Маяковского, начинает все чаще и чаще вспоминать гениального камер-юнкера. То же самое мы видим в среде комсомольских поэтов, у Светлова, у Ясного, у Голодного и у других. В прозе перевес в пользу классицизма делается все более решительным. Раздерганность, разбросанность, нервная взбудораженность и взвинченность в стиле, имеющие свои основания в пережитом, все больше уступают и отступают, давая место ясной и четкой композиционной и стилистической манере классицизма. Этого требует читатель, этого хочет писатель. Очевидно, мы вступили в некий очень, разумеется, условный и относительный «органический» период, и это обстоятельство накладывает свой отпечаток на современное художество. Мы получили возможность более спокойно оглядеться, подумать, взвесить пережитое, темп нашей жизни стал более плавным и менее напряженным. Думать, что возврат в известных пределах к классикам есть реакция в искусстве, как уверяют в том тов. Горловы,— значит впадать в наивное заблуждение. Нужно вспомнить об оборотной стороне дела, а она — в том, что наша молодая советская литература сплошь и рядом в своих новшествах и открытиях перепевает поэтов и прозаиков упадочного периода, и очень часто противники классиков забывают другую элементарную истину, что классицизм по сравнению со многими позднейшими литературными направлениями отражал наиболее революционные и зрелые идеалы своего времени и что эти идеалы, а не декадентство всех форм и оттенков вошли необходимым элементом в современный коммунизм. Известно также, что наши теперешние литературные течения и кружки, пребывая в стадии полнейшей раздробленности и взаимной войны всех против всех, остаются оторванными от нового массового читателя, замкнутыми и проникнутыми духом узкого литературного направленства; заметную и далеко не последнюю роль в этом отрыве сыграла и продолжает играть формальная и неформальная зависимость современных писателей от поэзии и прозы последних 15—20 лет, от периода реакции и упадка.

Стремление к простоте и ясности в прозе ни в чем так резко не обнаруживается, как в творчестве новых писателей, вступающих в литературу. Очень знаменательны И. Бабель, Леонид Леонов, Сейфуллина и последние «уклоны» Вс. Иванова. Сейчас речь о Бабеле.

Бабель начал печататься всерьез совсем недавно. Объем напечатанного у него пока очень невелик. Но едва ли будет преувеличением сказать, что за ним усиленно следят, его усиленно читают. Написано немало критических статей и отзывов, и уже закипают в связи с ними страстные литературные и нелитературные споры. Это вполне естественно: во внимании и в интересе к этому писателю нет ничего

подогретого, искусственного. Известно — у нас нередко писателя, имярек, прокламирует такой-то кружок, такое-то направление, причем такое прокламирование далеко не всегда соответствует действительности. Особым мастерством и даже отчаянностью в этом отличаются тов. напостовцы. Излишне говорить, к чему все это приводит. Про Бабеля можно сказать лишь одно, что его считают «попутчиком»,— к кружкам он не принадлежит. Говорят и пишут о нем не для рекламирования какого-нибудь кружка, а потому, что он чрезвычайно талантлив, своеобразен, что его произведения, несомненно, «заражают». Бабель — новое достижение послеоктябрьской советской литературы, достижение немаловажное и весьма бодрящее.

«Собрания сочинений» у Бабеля нет, но в 100—120 напечатанных им страницах он выступает как уже достаточно зрелый писатель. Это не означает, что он закончен, завершен, высказался; наоборот, очень многое и главное все впереди, писатель далеко не развернул своих творческих потенций, не все его вещи находятся на одинаковом художественном уровне, но в манере его письма есть уже твердость, зрелость, уверенность, нечто отстоявшееся, есть выработка, которая дается не только талантом, но и упорной усидчивой работой. У Бабеля есть свое «нутро», свой стиль, но берет он не только «нутром», но и умом и умением работать. Это чувствуется почти во всех его миниатюрах. Бабель не на глазах читателя, а где-то в стороне от него уже прошел большой художественный путь учебы. Он культурен, в этом его большое и выгодное преимущество перед большинством советских беллетристов, старающихся выехать на «нутре» и на богатстве жизненного материала и считающих учебу и работу над собой чем-то докучным или даже похожим на буржуазную отрыжку. Оттого, между прочим, у нас и бывает, что после первой напечатанной вещи художник начинает выдыхаться и идти под уклон, ибо в первой-другой вещи берут действительно «нутром», стараются высказаться от переизбытка и полноты и целиком, так что формальные прорехи читателем либо не замечаются, либо прощаются бессознательно или сознательно из-за «нутра». Предсказывать и пророчить что-либо о Бабеле — дело довольно праздное, но отметить культурность, ум и зрелую твердость таланта нужно. Качества эти дают право надеяться, что Бабель не снизится, не пойдет по стопам своих некоторых молодых собратьев по перу.

Бабель далек от натурализма и бытовых писаний в стиле старого «Русского богатства», но ему чужд и Белый. У Бабеля есть общее с Мопассаном, с Чеховым, с Горьким, но в них он тоже не укладывается. Мопассан — скептик, Чехов грустит, Горький — романтик, и это отражается на манере их письма. Бабель эпичен, порой библейски эпичен. Вот послушайте:

«И тогда Сенька плеснул папаше, Тимофей Родионычу, воды на бороду, и с бороды потекла краска. И Сенька спросил Тимофея Родионыча:

— Хорошо, папаша, в моих руках?

— Нет,— сказал папаша,— худо мне.

Тогда Сенька спросил:

— А Феде, когда вы его резали, хорошо было в ваших руках?

— Нет,— сказал папаша,— худо было Феде.

Тогда Сенька спросил:

— А думали вы, папаша, что и вам худо будет?

— Нет,— сказал папаша,— не думал я, что мне худо будет.

Тогда Сенька поворотился к народу и сказал:

— А я так думаю, что если попадусь я к вашим, то не будет мне пощады. А теперь, папаша, мы будем вас кончать» («Письмо»).

Так рассказывал в письме к матери сын о том, как его брат Сенька «кончал» «папашу»-белогвардейца. Папаша, в свою очередь, «кончил» родного сына Федю. Здесь будничная простота рассказа сочетается с таким же спокойствием. В своих миниатюрах Бабель бесстрастен, спокоен, медлителен, не торопится и не торопит читателя, тем более он не играет на нервах, не старается, чтобы читатель ломал пальцы. Неспешно тянет он свое скупое, взвешенное, продуманное слово. Он эпичен и в тех случаях, когда становится лириком. Но эпос Бабеля не тот, о котором можно сказать: «они вспоминают минувшие дни и битвы, где вместе рубились они», эпос, равнодушный к добру и злу потому, что пережитое давно стало седой былью и уже выветрилось все злободневное и потухли все страсти. Бабель старается быть эпичным в рассказах о Конармии Буденного, в рассказах, помеченных 1920 годом. Он пишет о вчерашнем, идет по свежим следам пережитого, в сущности, он пишет о настоящем. Эпос его особый. Он — как только что потухнувший костер: под пеплом горячие угли. Эпичность Бабеля — своеобразный, художественный прием, рассчитанный и взвешенный. Современному советскому беллетристу приходится повествовать о событиях совершенно исключительных и иметь дело тоже с исключительным читателем. Ни сюжетом, ни тем более криком, ни пафосом современного читателя не проймешь, если иметь в виду *только* это. Любой из нас развернет такой сюжет из действительной жизни, что самая потрясающая художественная выдумка побледнеет перед этим сюжетом, а относительно «страшных слов»,— то ведь и здесь мы стали привычны ко многому после войны 1914 года и революции. Явись сейчас новый Леонид Андреев со своим «Красным смехом», «Тьмой», «Бездной» и будь он менее манерен и более искренен, он оказался бы просто не ко двору со своими приемами и читателя не только не «запугал» бы, но не произвел бы на него и десятой доли того впечатления, которое производил на некоторые круги в свое время старый Андреев. Другая эпоха, другие люди, другой стиль. Эпичность сейчас является более верным ходом к читателю; наша эпоха по природе своей эпична. Кроме того, тут вступает в силу закон контраста: повествовать о только что пережитом в муках и в крови, рассказывать о событиях и случаях, из ряда вон выходящих, спокойно, ровно, размеренно и деловито — это может подействовать на современного читателя гораздо сильней всяких криков, страшных слов, нервной взвинченности.

На самом деле Бабель совсем не бесстрастен, не равнодушен «к добру и злу» и отнюдь не спокоен. У него есть свое мироощущение, есть определенный подход к эпохе, к людям, к событиям. Но

он взял себя в руки, овладел собой как художником. Он рассказывает просто, без лишних слов, как просто и без лишних слов привыкли мы жить среди самого необычайного и невиданного. И главное, он понимает, что в подлинном художестве задача не в том, чтобы крепче ударить по нервам, а в том, чтобы дать то «чуть-чуть», о котором писал когда-то Л. Н. Толстой, выделить художественную потребность, обнаруживающую *основное* в вещи, в человеке, в эпизоде. «Прямо пред моими окнами несколько казаков расстреливали за шпионаж старого еврея с серебряной бородой. Старик взвизгивал и вырывался. Тогда Кудря из пулеметной команды взял его голову и спрятал ее у себя под мышками. Еврей затих и расставил ноги. Кудря левой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, *не забрызгавшись*»[1]. Здесь нет ничего от Андреева и Достоевского, все рассказано с почти протокольным спокойствием, а между тем каждая мелочь художественно подобрана, и особенно это «не забрызгавшись», и картина остается в памяти. Уменье дать это «чуть-чуть» характерно для лучших вещей Бабеля.

Бабель не областник. Он занимателен и сюжетен, но эти качества не выступают у него на первом плане, не становятся самоцелью, являясь лишь подсобным средством.

Очень своеобразно, неожиданно и метко соединяет художник прилагательные с существительными, то есть дает определения: «пламенные плащи», «страстные лохмотья», «пыльная проволока кудрей», «густые просторы ночи», «малиновая бородавка», «могучие вечера», «мертвенный аромат парчи», «дым потаенного убийства», «прохладная глубина ночи», «оранжевые бои заката», «прокисшая духота», «блещущее небо, невыразимо пустое, как всегда в часы опасности» и т. д. Может быть, эта склонность к определениям придает отчасти вещам его медлительность, неспешность и выразительную плавность повествования.

Эпичность Бабеля модернизирована, что приближает его к Мопассану и Чехову, как и форма коротких сюжетных рассказов.

Бабель также лирик. Лиризм Бабеля в меру мечтательный, ленивый, охлажденный, не задерживающий читателя и не мешающий спокойному течению рассказа. Наличие лиризма, между прочим, обнаруживает условность его эпоса. Бабель хитрит с читателем, и он совсем не Пимен, а страстный наш современник.

Появление Бабеля в литературе, успех его рассказов свидетельствуют, что наше художественное слово, несмотря на заминки, на штили, не топчется на месте, но верно и неуклонно развивается вширь и вглубь, увеличивая в общественной советской жизни свой удельный вес. Далее, Бабель показателен и в иных отношениях. Художество наше идет к простоте, ясности и четкости, к культуре и «европам» в смысле общих достижений. И писатель и читатель не хотят манерничания, вывертов, формальных сальто-мортале. Художник не воспитывается, не выходит из литературных стойл, закут, кутков, кружков и кружочков. Он растет где-то в стороне от них. Его выра-

---

[1] Курсив всюду автора статьи.— *Ред.*

щивает жизнь, эпоха, события, мир, рабочие, крестьяне, компартия, а не секты. И, сколько бы ни втирали очков неопытным читателям Баяны разных кружков, факт остается фактом: Бабель, Вс. Иванов, Сейфуллина, Леонов, Казин, Есенин выросли сами по себе и пришли в литературу помимо кружков и деклараций.

Бабель укрепляет связь литературы с Республикой Советов и с Коммунистической партией. Он близок к нам и хорошо ощущает, «как пахнет» наша жизнь, наша эпоха. Можно, пожалуй, без преувеличения сказать, что Бабель — новая веха на извилистом и сложном пути современной литературы к коммунизму. Кое-кто не видит этого, но содержание произведений Бабеля совершенно недвусмысленно.

II

Бабель — миниатюрист. Им напечатано пока около 30 миниатюр из книги «Конармия» и несколько отдельных вещей, в том числе «Одесские рассказы». Книга «Конармия» еще не закончена, не закончены и «Одесские рассказы». Лучшими и основными и наиболее значительными являются миниатюры «Конармии», но для выяснения художественного ядра писателя целесообразней начать с некоторых отдельных вещей. Кое-какие из них художественно слабей «Конармии», но дают отчетливое представление о «нутре» художника.

Бабель — писатель физиологический. В этом он верный сын своего времени. Физиологичны Бор. Пильняк, Вс. Иванов, Сейфуллина, Никитин. У каждого из них своя «физиология», своя она и у Бабеля. Общи истоки. Они в эпохе. И общ один еще великий прародитель: Л. Н. Толстой; именно он, а не Достоевский, лег «китом» для современной советской прозы, но это тема особая.

Для Бабеля священна данность, действительность, жизнь, примитивы человеческих интересов, побуждений, страстей, вожделений, характеров, все, что принято называть грубыми животными инстинктами. Священна данность не в том, что она принимается по принципу «все действительное разумно, и все существующее действительно», а в ином. Бабель — язычник, материалист и атеист в художестве. Он враждебен христианскому, идеалистическому мировоззрению, почитающему плоть, материю низменным, греховным, а «дух», «духовное» — единственно ценным началом в жизни человеческой; в особенности Бабель-художник — противник творимых сладостных легенд, отвлеченной «духовности», бездейственной мечтательности, оторванных и одиноких блужданий «в эмпиреях и в прелестях неизъяснимых», самодовлеющих фантазмов, небесных утопий, бесплотного рая. Наоборот, он любит плоть, мясо, кровь, мускулы, румянец, все, что горячо и буйно растет, дышит, пахнет, что прочно приковано к земле.

Поэты и прозаики, воплощавшие в себе художественную реакцию, наступившую после 1905 года, объявили жизнь грубой, пьяной бабищей и звали забыться в чаровании красных вымыслов и в творении сладостных легенд. Бабель берет эту грубую, пьяную бабищу — жизнь. Он знает, что у нее «ужасно громадный живот», «пузо,

вспученное и горючее», «ноги... жирные, кирпичные, раздутые», «грудь толстая», «плечи круглые, глаза синие», словом, налицо та самая бабища, которая столь отвратно действовала на утонченных людей декаданса. Бабищу-жизнь Бабель то и дело сравнивает с любителями и с поклонниками «духовности», с творцами эмпирей, с чистыми небесными небожителями и херувимами, у которых ни «пуза нет, ни плечей, а одна только бесплотность, и крылышки белоснежные и нежные трепещут». Поступают бабищи с небожителями довольно неуважительно, совсем даже грубо, и писатель на их стороне. Одной такой бабе, Арине, Исус дал Альфреда — ангела. Все в нем хорошо, «а родить от него нельзя не токмо что ребенка, а и утенка немыслимо, потому забавы в нем много, а серьезности нет». Баба обрадовалась сначала несказанно, а потом ночью навалилась на него «пузом» и придушила нечаянно, да еще отказалась простить Исуса за то, что подсунул ей такого. В «Сказке про бабу» другая бабища, Ксения, мужа захотела. Старуха Морозиха привела к ней на кухню некоего Валентина, «неказистого», но «затейливого». В свадебном хмелю он вместо того, чтобы делать, что полагается, начал плакать, рассказывать, как его обидели и какие необыкновенные он сны видит. Пришлось его выкинуть на двор. Плачет баба. «Промашка,— отвечает ей Морозиха,— тут *попроще* был надобен». В рассказе «Линия и цвет» небезызвестный А. Ф. Керенский отказывается купить очки за полтинник, несмотря на свою близорукость. Он не хочет видеть линий, ему достаточно цветов. Ему дорога его близорукость: «Мне не нужна ваша линия, *низменная, как действительность*. Вы живете не лучше учителя тригонометрии, а я объят чудесами даже в Клязьме... Весь мир для меня — гигантский театр, в котором я единственный зритель без бинокля...» Кончает этот «зритель» тоже печально. Автор встретился с Керенским в июне 1917 года в Петербурге: «Митинг был назначен в Народном доме. Александр Федорович произнес речь о России, матери и жене. *Толпа удушила его овчинами своих страстей»*.

В признании верховных прав «бабищи» Бабель не так непосредственен, как это может почудиться с первого взгляда. Художник — сам большой мечтатель. Альфредовское начало ему совсем не чуждо. В том же рассказе о Керенском писатель восклицает: «О, Гельсингфорс, пристанище моей мечты!» К своей мечтательности он возвращается не раз и не два в «Конармии»: «Душа, налитая томительным хмелем мечты, улыбалась, неведомо куда...», «И я ждал потревоженной душой выхода Ромео из-за туч...», «Сведенный с ума воспоминаниями о мечте моей...», «Меня томит густая печаль воспоминаний» и т. д. Путь сладостных легенд, мечты Бабелю, по всему видно, хорошо знаком. Здесь нужно искать истоков лиризма Бабеля, его эстетизма, за который кто-то уже назвал его полудекадентом. Бабель — не декадент. Но правда в том, что мечтатель сталкивается в нем с реалистом, ощутившим глубокую правду непосредственной реальной жизни, может быть, грубой, но полнокровной и цветущей. *Столкновением этих противоположных эмоций и настроений питаются основные движущие мотивы его творчества*, причем реалист

в Бабеле решительно побеждает мечтателя. В рассказе «Пан Аполек» художник признается: «Я дал тогда обет следовать величественному примеру пана Аполека... И сладость *мечтательной злобы*, горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь *молчаливого и упоительного* мщения — я принес их в жертву новому богу». Величественный же пример Аполека состоял в том, что он, будучи художником-иконописцем, отвернулся от традиционной церковности и начал писать «святотатственные» иконы по польским деревням и местечкам, где натурщиками и натурщицами были окрестные крестьяне, бедняки, голь, проститутки. Их он награждал семейными иконами; в Исусах и Мариях они узнавали себя и поклонялись естеству своему. За право писать так иконы Аполек вел отважную войну с иезуитами и католической церковью. Он же рассказал автору апокрифическую легенду об Исусе, который спал с Деборой, новобрачной, лежавшей в блевотине, так как она не могла перенести брачной ночи с женихом. Позор падал на нее и родителей ее, и Исус, полный сострадания, лег с ней и спас ее от позора.

Обет следовать примеру Аполека Бабель выполняет пока в точности: подобно Аполеку, он в перл создания возводит естество человека, он пишет о правде «бабищ» Арин и Ксений, о правде Афоньки Биды, о торжестве жизни и в моменты смертных боев. Ибо он знает, что Арины и Ксении — плодоносные производительницы жизни, а в Альфредах «много забавы, но нет серьезности», ибо нужно гордиться естеством человеческим, и в презрении к грубой бабище-жизни, в стремлении создать подобно Иегове из себя замкнутые мирки поистине только «хула и барский гнев» Альфредиков и зрителей без бинокля.

Творчество Бабеля противоположно и враждебно той нашей литературе, которая господствовала в эпоху реакции после 1905 года. Не так давно Зинаида Гиппиус (Антон Крайний) на страницах эсеровских зарубежных «Современных записок» заявила, что, по ее мнению, послеоктябрьские советские писатели являются «непристойными гадами». Вполне понятно: не кто иной, как Мережковский, Гиппиус и Философов, в свое время тащили литературу из языческой, материалистической, атеистической, социалистической «скверны» в горние высоты христианнейшей духовности, пока не ляпнулись сами в ржавое болото белой эмиграции. И теперь у нас еще немало им подобных. В искусстве они прикрываются разговорами о божественном происхождении искусства, о том, что искусство не соприкасается с политикой, что форма самодовлеюща и т. п.

Бабель намеренно берет самые грубые, неотесанные куски жизни; он подчеркивает «вонючее мясо», пишет «о солдатне, пахнущей сырой кровью и человеческим прахом». Такое подчеркивание может быть в известных пределах совершенно необходимо и оправдано, как особый художественный прием, но, думается, писатель порой злоупотребляет им, особенно в своих сказках; получается впечатление утрированной грубоватости. Бо́льшую умеренность писателю надлежит соблюдать и в использовании для художественных целей «случаев» и «эпизодов», которые нельзя иначе квалифицировать как

патологическими в области пола. Такие места, как сон в «Замостье», сюжет рассказа «В щелочку», рассказ о Деборе и Исусе, оставляют привкус патологии. И хотя Бабель осторожен и знает, где надо поставить точку, лучше бы таких мест избегать. Мы далеки от того, чтобы не вводить в искусство тем, считавшихся раньше в мещанских кругах непристойными и безнравственными, но в вопросах пола сейчас следует соблюдать сугубую осторожность, так как у нас здесь много тревожного и ненормального. Старые «устои» рухнули, а новые... они еще все впереди. В быту, в частности в вопросах пола и семьи, мы переживаем что-то вроде перехода от 1917 года к 18-му. Это обстоятельство большинство наших молодых художников не учитывает и плывет по течению.

III

Переходим к «Конармии». Как редактору «Красной нови», в которой печатается Бабель, автору статьи пришлось выслушать ряд самых жестоких упреков от некоторых виднейших военных работников в Красной Армии. Правда, другая часть присутствовавших при этих спорах отзывалась о рассказах Бабеля совсем иначе. Писателю ставили в вину, что в его миниатюрах дана не Конная армия, а подлинная махновщина, что местами это пасквили и поклеп на Конармию, что так может писать о нашей армии только белогвардеец и заведомый контрреволюционер и т. д.

Подобные упреки основаны на целом ряде недоразумений. «Конармия» Бабеля не преследует *непосредственно* агитационных целей. О нашей армии писали почти исключительно в митинговом духе. И этот тон был единственный и допустимый в условиях, в которых находилась Республика Советов. Самая тщательная осмотрительность должна сохраняться и по сию пору, но все же относительно мирный период развития дает некоторые возможности и для иного подхода, когда с художника можно требовать не только любви и горячей преданности к Красной Армии, но и художественно-правдивого изображения ее. Агитационный подход верно говорил о нашей армии, но он не углублялся, не изучал художественно быта нашей армии. В «Конармии» Бабеля есть такие бытовые подробности, которые раньше освещались мало: разгром раки св. Валента, Кудря, резавший еврея, эскадронная дама Сашка, мстительный Прищепа, баловство «для смеху» казаков над «пешками» в окопах и т. д. Делать отсюда выводы о политической вредоносности рассказов Бабеля, не вводя эти подробности в общее художественное мировосприятие писателя,— значит из-за деревьев не видеть леса.

Далее. «Конармия» Бабеля не есть Конармия Буденного. Писатель не имел в виду дать всестороннюю, художественно точную эпопею действительной Конармии, путем выделения основного ее духа и свойств, как это, например, сделал Л. Н. Толстой в «Войне и мире» в отношении к тогдашнему обществу и тогдашней армии. Конармия Бабеля нигде не дерется. Мы не видим ее в боях. Писатель упоминает об атаках, но не показывает их. «По знаку начдива мы пошли в ата-

ку, в незабываемую атаку при Чесниках». И точка. Нет также Конармии как массы, нет этих тысяч вооруженных людей, двигающихся лавами, с особым, ей только свойственным коллективным духом, с психологией, с бытом. У Толстого есть Кутузов, Пьер, Андрей Болконский, но есть и армия в боях, на отдыхе, в наступлении, в отступлении. У Бабеля, в сущности, Конармии нет, она у него атомизирована, рассечена. У Толстого Кутузов и Наполеон, Денисов и Андрей связаны с армией *органически*, в них — ее быт, «стиль», дух и т. д. Герои Бабеля — сами по себе; они в Конармии, но *органически* с ней не связаны. Нет поэтому ничего случайного в том, что Бабель выбрал форму самостоятельных, легко распадающихся фрагментов, числом около 30-ти, как нет случайного в том, что для выполнения своих художественных целей Льву Николаевичу понадобилась четырехтомная эпопея: и тот и другой поставили себе различные художественные задания. Толстой дал синтетическую, полную картину русского общества и армии 1812 года снизу доверху, Бабель ограничил себя тем, что из Конной армии выбрал и воссоздал ряд типов, лиц, случаев, для того чтобы с их помощью в образах выразить свое художественное мироощущение. Эти лица, случаи, события он описывал не всесторонне, выделяя типическое, а брал их только с одной какой-нибудь стороны. Толстой действовал прежде всего, хотя и не исключительно, как художник-наблюдатель, Бабель — как импрессионист, хотя у него реалистический глаз наблюдателя силен всюду. Поэтому все указания на то, что в «Конармии» Бабеля нет подлинных коммунистов, сковавших армию пролетарской дисциплиной, что помимо эскадронных дам Сашек в Конармии были иные, и не дамы, и не эскадронные, а товарищи, что армия не показана в боях и т. д.,— все эти и подобные указания могут быть верны, или неверны, или отчасти верны, но бьют мимо цели. Люди, ищущие у Бабеля толстовского подхода, предъявляют писателю вексель, который он не подписывал и не выдавал, и требуют от него того, что совсем не входило в его художественные планы.

Что же в таком случае было и есть в этих планах?

Бабель, как это очевидно из его миниатюр, прошел в Конармии суровую и здоровую школу. Конармия научила его ценить правду, истинность, справедливость, непреложность и самоценность бабищи-жизни в противовес мечтательной отвлеченности. Здесь он увидел, что правда Афоньки, Балмашева, Сашки неизмеримо выше правды «зрителей без бинокля», Альфредов и Альфредиков. Скорее всего, в Конармии решился спор между Бабелем — мечтателем и идеалистом и Бабелем — язычником, и не «прелестная и мудрая жизнь пана Аполека» заставила писателя дать обет следовать его примеру и прославить естество человека, а эта немудрая и простая жизнь «солдатни» — Мельникова, Тимошенки, Левки, Афоньки и других.

Типы, изображенные Бабелем в «Конармии», весьма разнообразны, особенны, свежи. Бабель не повторяет пройденного, не твердит задов, не подновляет старого. Он — новатор, он — самостоятелен. Полной пригоршней берет он из виденного и слышанного. Обрисовки Бабеля, повторяем, импрессионистичны, и этого никогда не нужно

забывать; он оттеняет одну-две основные черты в типе, в образе, в картине, оставляя остальное в тени, в стороне, неосвещенным, но подчеркивает он всегда четко. Его Долгушевы, Балмашевы памятны. Несмотря, однако, на все разнообразие и неповторяемость, на самобытность и особенность, у всех его персонажей есть общее. Они не случайно попали на страницы «Конармии». Как своеобразно и странно на первый взгляд ведут они себя на одном из самых заостренных фронтов гражданской войны! Чем они живы, о чем думают, какие побудительные мотивы двигают ими, заставляют «геройски рубаться»? Афонька Бида мстит полякам за то, что они у него убили лошадь; он не знает покоя, пока не добывает у них себе другой доброй лошади, оставив кровавый след в польских деревнях. Командир эскадрона Мельников готов выйти из рядов Коммунистической партии из-за лошади, взятой у него Тимошенкой, в партии он все-таки остается, но Конармию покидает. Политкомиссар Конкин со Спирькой охотится за польским штабом и выдерживает бой с восемью поляками, чтобы добыть барахло «для ребятишек», и при этом острит еще: «Помрем за кислый огурец и мировую революцию». На глазах у кучера начдива Левки умирает Шевелев; Левка почти на виду у Шевелева насилует его любовницу Сашку, но всецело поглощен заботой доставить матери Шевелева за Тереком «одежду, сподники, орден за беззаветное геройство». Прищепа огнем и мечом истребляет родную станицу за то, что станичники при белых разграбили его имущество. Эскадронная дама Сашка во время боя занята случкой своей лошади с жеребцом. Семен Курдюков мстит за брата отцу своему и «кончает» его. Эскадроны атакуют поляков, и «великое безмолвие рубки» слышно над полями, а бок о бок идет своя обыденная, торжествующая, немолчная, неугасимая, исконная, древняя жизнь, с жеребцами, с женщинами, с любовью, с барахлом, со сбруей, с полтинниками, с обозами, с ограблением костелов. При чем же здесь социальная революция, коммунизм, III Интернационал, Республика Советов? Новая это армия, революционная или старая, всегда жившая жеребцами, кобылами, маркитантками и барахлом? А между тем художник как будто нарочно заставляет своих героев эту «жеребятину» сопрягать и соединять с коммунизмом и с мировой революцией. Письмо Мельникова о выходе из партии начинается высокопарными словами о задачах Коммунистической партии, и тут же он пишет: «Теперь коснусь до белого жеребца, которого я отбил у неимоверных по своей контре крестьян», а в другом письме, к Тимошенко, он шлет ему «вместе с трудящей массой Витебщины пролетарский клич: даешь мировую революцию» и желает, «чтобы тот белый жеребец ходил под вами долгие годы...». Курдюков путает в письме к матери московскую «Правду», родную беспощадную газету «Красный кавалерист» с рябым кабанчиком и с лошадью Степкой. Балмашев убивает женщину «из винта» во имя блага социальной революции, и есть смысл в остроте Конкина: «Умрем за мировую революцию и кислый огурец», а Афонька Бида зверски издевается над дезертиром-дьяконом, как над изменником Республики Советов. Может почудиться, что художник только иронизирует, сопоставляя

мировую революцию с «жеребятиной». Но это не так. В письме Мельникова к Тимошенко, в рассказах Конкина и Балмашева, в действиях Афоньки вы чувствуете подлинный революционный пафос, и недаром они «беспощадно рубаются с подлой шляхтой». И «жеребятина» и мировая революция — все это очень серьезно. От коммунизма Афоньки очень далеки, но трудовая жизнь, но прошлый панский и барский гнет, война и революция научили их искать своей правды, своей справедливости. О, они совсем не «серая скотинка» старого времени, не идущая дальше «жеребятины»! Их жизнь, их борьба, их смерть окрашены жаждой правды и справедливости на земле. Понимание этой правды — смутное, туманное, отвлеченное, но крепко засевшее в голову. *Они почти все правдоискатели: Сашка Христос, Балмашев, Левка, Мельников, Сашка эскадронная, Афонька, даже Курдюков, даже Крик из «Одесских рассказов», даже Конкин, «обиженный» махновцами. «Сырая кровь солдатни» с их прахом для них совсем не то, от чего стараются с презрением и с «барской хулой» отвернуться надзвездные мечтатели и эстеты, а свое родное, кровное, живое, праведное и непреложное. Белые жеребцы и барахло, сподники и одежда — это ведь человек и жизнь его, и когда закон жизни нарушают, это ощущается как неправда. Тут не тупая жадность и привязанность к вещам, а настоятельное требование восстановить правду жизни. Поэтому белый жеребец фигурирует рядом с Коммунистической партией и Конкин острит о мировой революции и кислом огурце.* В конце концов правдоискательство их отвлеченно не оттого, что лишено конкретности, наоборот, оно все земное, а лишь оттого, что оно смутно, инстинктивно.

Бабель не подкрашивает своих героев. Он рассказывает о погроме костела, о расправах и убийствах, обо всем, что в известных кругах принято называть зверством, хамством, животной тупостью, дикостью. *Но сквозь жестокость, видимую бессмысленность и дикость писатель видит особый смысл, скрытый, правдоискательство.* И эпизод, случай, лицо получают новое освещение. Ни беспредметного зубоскальства, ни легковесной иронии, ни обывательского подхихикивания, ни барского и интеллигентского чистоплюйства нет и в помине. Балмашев Никита в письме в редакцию описывает, как он сначала принял женщину в вагон с ребенком и оберегал ее, как мать, от насилий со стороны товарищей, а когда узнал, что вместо ребенка она везет соль, выбросил ее из вагона и пристрелил:

«И, увидев эту невредимую женщину и несказанную Россию вокруг нее, и крестьянские поля без колоса, и поруганных девиц, и товарищей, которые много ездят на фронт, но мало возвращаются, я захотел спрыгнуть с вагона и себя кончить или ее кончить. Но казаки имели ко мне сожаление и сказали:

— Ударь ее из винта.

И, сняв со стенки верного винта, я смыл этот позор с лица трудовой земли и республики» («Соль»).

Прищепа опустошил родную станицу за убийство родителей и за расхищение имущества. Он старательно собрал расхищенное, расставил отбитую мебель в прежнем порядке, а потом сжег все,

пристрелил корову и сгинул в Конармии, ибо он искал не мебели, а своей правды. Туп и животен подросток Кикин, сетующий, что ему не дали воспользоваться случаем, когда махновцы насиловали еврейскую девушку Рухлю, но и он ищет своей правды, как ни отвратительна она: «Вот народ рассказывает за махновцев, за их геройство, а мало-мало соли с ними поешь, так вот оно видно, что каждый камень за пазухой держит». То же самое и в других рассказах. Афонька ищет в жестоких расправах утоления своей жажды правды, Левка тоже по-своему справедлив в хлопотах об «исподниках» Шевелева. Мельников ратует во имя поруганной, по его мнению, справедливости. «Коммунистическая партия,— пишет он,— основана, полагаю, для радости и твердой правды без предела и должна также осматриваться на малых». А вот описание смерти телефониста Долгушева, замечательное по своему столкновению двух миропониманий, одна из лучших страниц в «Конармии»:

«Человек, сидевший при дороге, был Долгушев, телефонист. Разбросав ноги, он смотрел на нас в упор.

— Я вот что,— сказал Долгушев, когда мы подъехали.— я кончусь. Понятно?

— Понятно,— ответил Грищук, останавливая лошадей.

— Патрон на меня надо стратить,— сказал Долгушев строго. Он сидел, прислонившись к дереву, сапоги его торчали врозь. Не спуская с меня глаз, он бережно отвернул рубаху. Живот у него был вырван, кишки ползли по коленям, и *удары сердца были видны.*

— Наскочит шляхта — насмешку сделает. Вот документ, матери отпишешь, как и что.

— Нет,— ответил я глухо и дал коню шпоры.

Долгушев разложил по земле синие ладони и осмотрел их недоверчиво.

— Бежишь,— пробормотал он, сползая,— беги, гад.

Испарина ползла по моему телу. Пулеметы отстукивали все быстрей, с истерическим упрямством. Обведенный нимбом заката, к нам скакал Афонька Бида.

— По малости чешем,— закричал он весело,— что у вас тут за ярмарка?

Я показал ему на Долгушева и отъехал.

Они говорили коротко. Я не слышал слов. Долгушев протянул взводному свою книжку. Афонька спрятал ее в сапог и выстрелил Долгушеву в рот.

— Афоня,— сказал я с жалкой улыбкой и подъехал к казаку,— а я вот не смог.

— *Уйди,— ответил он, бледнея, — убью. Жалеете вы, очкастые, нашего брата, как кошки мышку.*

И взвел курок.

Я поехал шагом, не оборачиваясь, чувствуя спиной холод и смерть.

— Вона,— закричал сзади Грищук,— не дури,— и схватил Афоньку за руку» («Смерть Долгушева»).

Здесь каждая подробность содержательна и полна глубокой зна-

чительности: строгое, смертное требование Долгушева, не пожелавшего, чтобы шляхта «сделала насмешку», суровая, беспощадная жалость Афоньки, ни на минуту не усомнившегося в том, что надо делать, интеллигентское, жалкое «не могу», растерянность, испарина по всему телу и этот взведенный курок, который готов был спустить Афонька в «очкастого», и его презрение и бешенство! Новым светом освещается фигура Афоньки с его «злым и хищным следом разбоя», с его пониманием справедливости, его жалость. Да, эта самая бабища-жизнь столкнулась с мечтательным, с отрешенным идеализмом и чистоплюйством.

Бабель глубоко заглянул в народную толщу Афонек и там даже под покровом жестокостей увидел правду их жизни, непреложной как роса, воздух, солнце, море, горы. Считать художника близким к какой-то контрреволюции на том основании, что он не дал настоящих коммунистов,— значит пройти мимо основного содержания его творчества. Бабель больше наш, чем многие иные, старательно наклеивающие на свои вещи ответственный ярлык коммунизма и пролетарского искусства.

Художник не оправдывает подвигов Прищеп и Афонек, он объясняет средствами и способами, имеющимися в его руках как художника; он следует мудрому завету Спинозы: «Не плакать, не смеяться, а понимать».

Но ведь его Афоньки и Прищепы — махновщина? Не в этом плане нужно рассматривать рассказы Бабеля. Об этом уже говорилось выше. Если же посмотреть на них в этом разрезе, то нужно сказать, что махновщина была одно, а это — другое: крестьянская стихия, плохо ли, хорошо ли, но руководимая своеобразными понятиями о социальной революции, о коммунизме. Стихия эта была обращена на потребу и на победу коммунизма.

Здесь говорилось об основном стержне «Конармии». Но, конечно, она цветистей и разнообразней. У нее, как у большого здания, много пристроек, боковушек. Впрочем, многое тут пристройками и назвать нельзя. Бабель сосредоточил внимание на Балмашевых и Афоньках, но у него есть и истинные руководители Конармии, те, кто держал Афонек в узде и дисциплинировал их. Таков Тимошенко в своем ответном письме Мельникову. «Коммунистическая наша партия,— писал он,— есть, товарищ Мельников, железная шеренга бойцов, отдающих кровь в первом ряду, и когда из железа вытекает кровь, то это вам, товарищ, не шутка, а победа или смерть». Сказано прекрасно, и все письмо от строчки до строчки написано о том, как «из железа вытекает кровь». Таков отчасти Мельников, сын рабби Илья, единственный протянувший руку за листовками в беспорядочно отступающей мужицкой толпе. Таков еврейский юноша в очках, командовавший пехотой, составленной из местных крестьян. Буденный и Ворошилов показаны эпизодически. Следует пожелать, чтобы художник в следующих миниатюрах усилил свою «Конармию» Тимошенками: они у него удаются не хуже Афонек.

Старое, отживающее и уже отжившее в столкновениях с новым изображено в рассказах «Берестечко», «Рабби», «Гедали». Образ

Гедали, талмудиста, мечтающего о «сладкой революции» и IV Интернационале, превосходен: «И я хочу интернационала добрых людей, я хочу, чтобы каждую душу взяли на учет и дали бы ей паек по первой категории».

Конармия изображена в период польской кампании и обвеяна местечковым, западным пограничным бытом, сложившимся из недружного сожительства польского шляхетства и крестьянства с их костелами, замками Рациборских, приниженным сельским трудом и еврейского, отсталого и затхлого мещанства с хасидизмом, пейсами, с традиционными хедерами и субботами, с контрабандой, грязью и нищетой. Этот быт является основным фоном «Конармии».

Еврейское мещанство художник умеет показать. Это он доказал также и «Одесскими рассказами», серия которых, впрочем, еще не закончена и, скорее, только начата. Героем в них является Беня Крик, Король, исторический в некотором роде и многим памятный налетчик Мишка Япончик. Помимо налетов он принимал деятельное участие в самообороне, защищавшей одесских евреев от царских погромов, а позже боролся с белыми и был ими расстрелян. Над «Одесскими рассказами» витает особый дух Молдаванки, странная смесь бандитизма и местечкового мещанства: торговки «тети Песи», «аристократы» и богачи Тартаковские и Эйхбаумы, раввины и приказчики образуют с бандитами свой мир, с особым бытом, с правилами и этикой. Сам Король — причудливое сочетание этого молдаванского мещанства, бандитской смелости, изумительной изворотливости и ловкости. Писатель и здесь остался верным себе. В налетчике Бене он обнаружил правдоискателя и даже боль «за трудящийся класс». Сквозь шутовскую бандитскую маску, проделки и налеты в соединении с непроходимым мещанством он разглядел истинно-человеческие черты борца и протестанта, искривленного, но тянущегося к своей, пусть бандитской, правде. «Одесские рассказы» поэтому вполне соответствуют основным мотивам рассказов Бабеля.

Герои Бабеля всегда в движении, в действии. Бабель прекрасно владеет диалогом. Действующие лица говорят у него своим языком, в диалоге нет литературщины, стилизации. Это не подделка, а настоящее, художественно подлинное, то, чему верят. Беня Крик — один из самых живых, выпуклых и свежих типов у Бабеля. Он, несомненно, крупное художественное открытие, как и Афонька, Балмашев, Мельников, Гедали.

Темой творчества Бабеля является Человек с большой буквы, Человек, под влиянием революции пробудившийся в самых низовых народных толщах. Диапазон дарования Бабеля чрезвычайно широк. Он одинаково чувствует себя сильным и тогда, когда пишет о Молдаванке, о Бене, о Тартаковском, и тогда, когда изображает Афоньку, Левку, Сашку, Тимошенко, Гедали, пана Аполека. У нас, как, вероятно, и всюду, писатели делятся на национальных и интернациональных. Сейчас у нас национальны Пильняк, Вс. Иванов, Есенин, Сейфуллина, Леонов и др. Понятие «национальный» употребляется

здесь не только и не столько как система мировоззрения, политического credo, а как способность в разной обстановке и в инаком культурном быту художественно ориентироваться и питать свой талант. Перенесите Есенина в Америку, он захиреет, увянет и, что важнее всего, ничего там художественного не восприниет и не даст, как это на самом деле и случилось с ним при его «путешествии по европам». С этой точки зрения Бабель — писатель, безусловно, интернациональный. Природа его таланта такова, что он в Америке сможет писать американские рассказы, в Одессе — одесские, в Конармии — конармейские и т. д. В России это качество в среде писателей редкое: наше искусство в этом смысле мало европеизировано. И это свойство очень ценное особливо теперь, ибо национальные рамки давно стали непомерно тесны, ограничены, условны и явно отстают от жизни. Правда, в пролетарской поэзии у нас одно время интернационализм решительно преобладал, но он был головной, программный, отвлеченный, не облеченный в плоть и в кровь конкретной действительности. Бабель конкретен, он не бытовик доброго старого времени, но хорошо знает цену бытовому колориту; быт у него никогда не выдвигается на главное место, но его «аромат» разлит всюду: в Афоньках, в Бене, в диалогах, в описаниях и т. д.

Бабель — очень большая надежда русской современной, советской литературы и уже большое достижение. Дарование его чрезвычайно. Будем надеяться, что он будет достаточно строг к себе, не попадется на легкую удочку первых успехов. Залог тому то, что он не только одарен, но культурен и умен.

Несколько замечаний по поводу последней пьесы Бабеля «Закат». На мой взгляд, это лучшая пьеса за последние годы. Она музыкальна по слову, и в ней есть тот настоящий внутренний драматизм, к которому нас приучил Антон Павлович Чехов. Пьеса окрашена местечковым еврейским бытом Молдаванки, но она отнюдь не бытовая пьеса. Наоборот, тема ее «вечная», библейская тема. Ее очень удачно передает раввин Бен-Зхарья в заключительной сцене.

«День есть день, евреи,— говорит он,— вечер есть вечер. День затопляет нас пóтом трудов наших, но вечер держит наготове веера своей божественной прохлады. Иисус Навин, остановивший солнце, был всего только сумасброд, Иисус из Назарета, укравший солнце, был злой безумец. И вот Мендель, прихожанин нашей синагоги, оказался не умнее Иисуса Навина. Всю жизнь хотел он жариться на солнцепеке, всю жизнь хотел он стоять на том месте, где его застал полдень. Но бог имеет городовых на каждой улице, и Мендель имел сынов в своем доме. Городовые приходят и делают порядок. День есть день, и вечер есть вечер. Все в порядке, евреи».

Мендель, шестидесятидвухлетний старик, переживает свой закат, свой вечер. Он теряет свою мужскую силу, свое хозяйство, он вынужден уступить своим сыновьям, которые насильно отстраняют его от дела. На глазах зрителя он превращается из крепкого, сильного человека в жалкого, дрожащего, умирающего старика. Он не

сдается без боя, он судорожно хочет остановить свое полуденное солнце жизни, но... «вечер есть вечер».

В пьесе древняя еврейская печаль смягчается рядом живых, остроумных, юмористических сцен. Вся первая сцена блещет таким превосходным и заразительным смехом. Вторая, четвертая, восьмая сцены страшны и написаны крайне целомудренно. Это большой шаг вперед для Бабеля.

Нет в пьесе также пышной изощренности бабелевских новелл, но сохранилась в полной мере скупая, своеобразная и меткая его выразительность. Он умеет одним словом заменять целые страницы описаний: «сплетница, с неистовыми глазами», «тучная старуха с вывороченным боком», у хозяина трактира «безрадостные пыльные волосы разломлены по обеим сторонам лба», два матроса спят, «положив на стол *налитые* плечи», и т. д. У Бабеля нашим невоздержанным на слова писателям следует учиться экономии художественных средств и немногословию.

Замечателен язык пьесы: в нем чувствуешь самого автора с его медлительной речью, с растягиванием и повторением слов и с некоторой приятной и не докучной монотонностью.

Трудности при постановке «Заката» не малые: сцены короткие, в конце четвертой сцены, самой главной, говорит один человек, старик Мендель не произносит ни слова, но самое трудное — передать сценическими средствами аромат пьесы; он тонок, нужно суметь также показать и особенности бабелевского языка.

Пьеса Бабеля «Закат» вновь ставит один чрезвычайно большой для нашей литературы вопрос: хорошо или дурно, что наши наиболее одаренные современные писатели — Бабель, Вс. Иванов, Леонид Леонов — начинают интересоваться «вечными» библейскими темами? Не означает ли это уход от жизни, от общественности, не знаменует ли подобное тяготение рост индивидуалистических настроений? Вообще говоря, в наших марксистских кругах принято думать, что это именно так и есть. Для этого умозаключения есть известные основания. Но всякая истина конкретна. Этого тоже забывать не следует. Наша современная советская литература часто страдает поверхностным и внешним отношением к тому, что она отражает и изображает. Мало этого: у нас, особенно за последнее время, в избытке расплодились «лирические управделы», чиновники и бюрократы от литературы, достаточно и халтурщиков и людей на все готовых. При *таком* положении дел попытки Бабеля, Вс. Иванова поднять в художестве большие, «вечные» вопросы имеют то положительное значение, что они противопоставляют внешней точке зрения более углубленное, серьезное отношение к жизни в искусстве. Но и здесь, как и во всем, следует сохранять чувство меры. Модное, поверхностно скользящее по жизни произведение недолговечно, но также недолговечно и то художественное произведение, которое пренебрегает современностью, общественностью и старается увести нас в область голых «вечных» тем: нужно уметь сочетать «вечные» темы с современностью. Пока мы еще не научились этого делать. Нет этого сплава и у Бабеля и у Вс. Иванова, но эта проблема ими поставлена, и в этом их большая

и несомненная заслуга, если даже оставить в стороне очевидный рост их мастерства. Во всяком случае, Бабель, Вс. Иванов, Леонид Леонов это уже «большая литература». И они не одиноки. И это очень хорошо.

ЛИДИЯ СЕЙФУЛЛИНА

В статье «Об искусстве» Л. Н. Толстой вспомнил про один поучительный свой разговор с Гончаровым:

«Помню, как писатель Гончаров, умный, образованный, но совершенно городской человек, эстетик, говорил мне, что из народной жизни после «Записок охотника» Тургенева писать уже нечего. Все исчерпано. Жизнь рабочего народа казалась ему так проста, что после народных рассказов Тургенева описывать там было уже нечего. Жизнь же богатых людей, с ее влюблениями и недовольством собой, ему казалась полною бесконечного содержания».

Мнение Гончарова нельзя объяснить тем, что он был городским человеком, но оно действительно чрезвычайно поучительно. Взгляды, аналогичные взглядам Гончарова, являлись преобладающими в нашей отечественной литературе прошлого. Жизнь состоятельных, образованных классов с «влюблениями и недовольством собой» служила основной темой для поэтов и прозаиков, и наоборот, жизнь «рабочего народа» занимала подчиненное место. Вторжение в нашу литературу разночинной интеллигенции, революционного народничества, марксизма заметно усилило народную струю в художестве, но не могло установить нормального равновесия. Помимо этого, в народной литературе, или, вернее, в литературе о народе, народ, то есть почти исключительно крестьянство, рассматривался либо с «сострадательной» точки зрения (Некрасов), либо его идеалистически подкрашивали (народники), либо, наконец, изображали главным образом со стороны «идиотизма» деревенской жизни (Чехов, Бунин). Изображение народной, крестьянской жизни во всей сложности, со всеми ее радостями и печалями, мы находим только у Л. Н. Толстого, Г. И. Успенского и отчасти у Короленко.

Еще позже, когда широкие интеллигентские круги повернулись спиной к революции, в годы реакции *господствовавшая* тенденция в литературе была такова, что рабочих и крестьян стали квалифицировать как хамов, нечистоплотных животных и даже как апокалипсического зверя. Торжествовали творцы поэз, упадочники, сладострастные слюнтяи, загробные заумники, мистики, пессимисты и пр. Иное отношение к народу, отражавшее крепнущую революцию, тогда литературной погоды не делало.

Естественно, что новая, послеоктябрьская литература своим главным объектом сделала народные массы. И в первую голову крестьянство. Рабочий, главный герой революции, пока еще ждет своих писателей, но о крестьянстве у нас уже есть талантливые произведения. На литературе этой есть еще немало старых наслоений,

груза, пережитков, подражательности худшим образцам, всякого трюкизма, голого эстетизма, но основная тенденция у нас народная и отчасти интеллигентски-народническая.

Животворное веяние Октября сказалось, однако, не только в том, что жизнь трудового человека стала в объективе художественного творчества молодых советских писателей, но и в самом подходе к этому трудовому человеку, в изображении его. Одним из самых примечательных явлений в этом смысле служит творчество Сейфуллиной.

Сейфуллина исключительно послеоктябрьская писательница и по началу своей литературной деятельности, и по содержанию, и по характеру, и по направлению этой деятельности. Пишет она о крестьянстве, интеллигенции и детях в революции. Пока ею захватывается первый период Октябрьской революции, годы 18-й, 19-й, отчасти 17-й в Сибири и в Оренбургских степях. В этом она сродни сибиряку Всеволоду Иванову. Но у Всеволода Иванова Сибирь экзотична. О ней и людях ее читаешь, как об Австралии. В Сибири Вс. Иванова преобладает Восток, Азия, сопки, пески, степи, ковыль; его Сибирь глядит узкими, раскосыми глазами, у нее желтое лицо, крепкие выдающиеся скулы. Она разноцветная и пестрая, дикая и первобытная, приключенческая, романтическая. У Сейфуллиной Сибирь более нам близкая; ее зимы и вьюги напоминают наши, ее мужики схожи с рязанскими и тамбовскими, ее деревня обычная: аржаная, сермяжная, овчинная, деревянная Русь. Областной сибирский колорит придают вещам Сейфуллиной кержаки, язык сибирской деревни, эпизодически появляющиеся киргизы, начало колчаковщины, чистые и прозрачные, как море, озера. Но это не выдвигается на первый план. В центре стоит деревня и город во дни первых решительных октябрьских побед и начинающейся гражданской войны. У Вс. Иванова, далее, сибирский крестьянин изображен в период красного партизанства, в боях, в восстаниях, в гибели; он уже практически, на своем горбу и хребте, испытал, что такое колчаковщина, получил несколько незабываемых уроков. Колчак преподал эти уроки не только середняку и темному бедняку, но и состоятельному, хозяйственному крестьянину. Поэтому в отрядах Вс. Иванова верховодят, начальствуют Вершинины, Селезневы, кряжистые, солидные, рачительные хозяева, сорванные с насиженных мест. У Сейфуллиной деревня изображается на месте, изнутри, в жестоких столкновениях бедноты и зажиточных, в ломке старого уклада, в первое весеннее половодье. Лед только сломан, и река забурлила и понеслась. Ее деревня еще не знает режима «верховного правителя». Она накануне его. То, что у Сейфуллиной является эпилогом, у Вс. Иванова служит завязкой повести, рассказа, романа. У ней упрямые, домовитые кержаки не только не идут в партизанские отряды вместе с беднотой, но являются пока опорой для будущей и наступающей колчаковщины. Они прижаты беднотой, советской властью. В деревне хозяйничают Софрон, Редькин, Артамон Пегих, Павел Суслов, солдаты, вернувшиеся с фронта, солдатки. Они плоть от плоти, кость от кости деревни, земли, поля,— здесь росли, здесь и

помрут, но это не старая, подслеповатая, поповская, забитая деревня, ломавшая шапку пред урядником, и не прижимисто-кулацкая, а новая, мятежная, хмельная первым хмелем революции, поднявшаяся и впервые почувствовавшая свою силу. В новой обстановке ей приходится действовать на ощупь, в потемках, наугад, больше инстинктом, чем разумом. Софроны предоставлены самим себе. Они культурно и политически одиноки, хотя их и много, хотя за своей спиной они чувствуют свою власть. Они одиноки в проведении начал новой жизни на практике у себя в деревне, должны «доходить» до многого и важного своим умом. Город далеко, местная интеллигенция совершенно чужда и враждебна бедняцкой революции. Есть почти звериная злоба исконного податника, есть вековечное недоверие ко всему барскому, к тому, что росло на мужичьих хлебах, есть сознание, что старому пришел конец, что пришло время «заовражных», «нечо валандаться, прикрутить богатеев», что нужно культурно подняться, а дальше, как, к чему, каким образом — тут все темно, нет руководителей, пути ясно не видать. Оттого Софрон записал почти все село в партию большевиков: «Эй, беднота, заовражники, двигайся. Которые не запишутся, нет им земли». Записывал: мужиков отдельно, «бабу для счета отдельно. Теперь для их права вышли». Устроил библиотеку, но приказал сжечь Пушкина, принял громоотвод над домом доктора за аппарат для сигнализации казакам и убил его. И в то же время уже потянуло к городскому прянику. История увлечения Софрона учительницей передана психологически верно и тонко. Так бывало и бывает. Полюбил за чистоту, за кисейность, за то, что она воплотила в себе в глазах Софрона новую, непохожую жизнь, за то, что была не похожа на деревенских женщин. Если бы весь этот художественный материал обработал скулящий и хихикающий обыватель или белый, полубелый зарубежный мережковствующий писатель, сколько было бы излито благородного и благороднейшего, культурного и культурнейшего негодования по адресу тех, кто дал волю «самым разнузданным инстинктам темной массы»! Сейфуллина не оправдывает, не «принимает», не скрывает, не подкрашивает; ей это не нужно, ибо для нее Софроны свои, родные; она видит, как жизнь свою они кладут беззаветно и неоглядно за торжество угнетенного труда, как впервые не умом, а всем нутром своим они стали выпрямляться, почувствовав, что теперь «наша власть».

«Артамон Пегих допрашивал:

— Этта самый Ленин и есть?

Софрон *гордо, как своего знакомого*, представил:

— Владимир Ильич Ульянов-Ленин.

Артамон голову набок, губами пожевал:

— Ничо, башка уемиста, мозговита. И глазами хитер. Волосьев только на голове мало.

Софрон заступился:

— *Ты столь подумай, сколь он, и у тебя волос вылезет*».

Софрон убил доктора, заставлял богатого начетчика кержака Кочерова ходить под окнами и собирать людей на собранье, отобрал

у него дом, машины, хлеб. Но Кочеровы и Жигановы, когда позже при казаках настал их момент, ставили «отметины» шилом на спине у Софронов — двести отметин *за двести пудов хлеба*. Софроны искали *новой жизни*, и ради нее они пришли к лозунгу: «бей их» — не сразу. Он пережил тяжелое разочарование, обиду, нанесенную ему учительницей Антониной: «Увидел Софрон: тянулся в плен к чистеньким господам, а в них правды нет. Защиты от них не будет. Издали только приманчивы». Мечтал о чистом, о весеннем, о праздничном, а увидел только наружную «приманчивость», трусость, глубокую, припрятанную барскую брезгливость, продажность. И все они тяготеют к богатым. Доктор, убитый зря, по нелепому подозрению, тянул все-таки к богатеям-крестьянам: принимал от них приношения, был к ним особливо внимателен.

Писательница хорошо понимает незрелость, условную революционность, ограниченность деревенской заовражной стихии. Когда в ближайшем уездном городке «деревенские всех отшвырнули и били истово, сильно, деловито» купцов на улице за муку, они сгоряча «за компанию» чуть не расправились с членом военно-полевого штаба. Высокий, спокойный человек, осилив стихию и уговорив «заовражных» разойтись, думал:

«Могли сгрести! Устали уж, насытились. Деревенское зверье работало здорово. Д-да, стихия. С этими еще придется и нам хлебнуть... да...»

Деревня Софронов, Пегих, Редькиных, бедняцкая протерла только глаза. Она охвачена буем и хмелем революции, первым порывом. Наполовину она еще в прошлом, ибо неграмотна, темна, суеверна, с узким кругозором и руководствуется часто инстинктом только. Тем более она не знает, куда ведут новые пути, каковы они и каковы препятствия. В этом смысле Софроны — перегной, удобрение для новой свежей поросли. «Господи батюшко, прими дух большевика Артамона»,— молится на восток Пегих перед тем, как его полуживого закопали в землю казаки и кержаки. В этих простых, трогательных эпических словах не одно смертное, последнее целование земли, они звучат как эпитафия над деревней, поднявшейся и унавозившей родимую землю для грядущих поколений. Недаром Иван Лутохин сказал после порки, застегивая порты:

«Земля нынче хорошо родит. Большевиками унавозили».

Софрон не умеет подойти к приехавшему из города инструктору, не может выжать из него то, что ему нужно и над чем он бьется в одиночку, во тьме, а вот его сынишка, 12-летний Ванька, неожиданно для Софрона того же инструктора засыпал самыми разнообразными вопросами, а после поездки в город и коммунальной уборки сена с помощью реквизированных машин тот же Ванька вдруг сказал отцу:

«Помнишь, городской-то приезжал зимой. А вправду ведь он сказал: отменить деревню надо. Чтобы как город была, с машинами. Покос от машины какой всему селу собрали».

После смерти Софрона Ванька уехал в город. Это уже глянула

подлинно новая деревня, не перегной, не навоз, а будущее, и теперь уже настоящие, сознательные, активные строители Республики Советов, кто наполнил рабфаки, школы, Красную Армию и пошел нога в ногу, плечо о плечо с мускулистым хозяином.

Сейфуллина — бытописательница не деревни вообще, суммарной, не сибирского или оренбургского мужика, а деревенской бедноты, впервые реально ощутившей свою силу. В этом ее первая особенность как художника. Она сумела сделать Софронов и Артамонов не только жизненными, правдивыми, убедительными, она *приблизила* их к читателю с редким умением и силой: они свои, родные, близкие. Это оттого, что она повествует о Софронах не как опытная, знающая деревню наблюдательница со стороны, извне, а как человек, в жилах которого течет кровь тех же Артамонов; она восприняла их уклад, их горе и радости в себя, всосала с молоком матери. Это кровное. Тут все понятно с первого слова, с намека, каждая вещь видна до дна, каждый человек как из семьи своей. Действительно, Сейфуллина будто вышла из семьи Софрона. Мне представляется, когда настанет время, а оно настанет, и скоро, и наша деревня начнет выделять писательниц и художниц подлинно из хат и без предварительного долгого отрыва и выучки в городах. Они, эти художницы, будут писать так же, как Сейфуллина, ибо *она сумела посмотреть на деревню глазами деревенской простонародной женщины, как сестра, как дочь Софронов.* У нее даже язык, манера, стиль их:

«И опять по слову по Магариному вышло. Вторая пашня подходит, а здоровые мужики царевым делом маются. В своих хозяйствах — бабы, старики, из молодых — только телом неправильные, да чужаки нанятые. Которые из богатых откупились было, но позабрали и их. Хоть не на самую войну, а все от дому».

Или:

«Все чаще наезжали из города учителя, агрономы и даже ученые барыни высказывать про Учредительное собрание и про всякие партии. Книжечки, листики раздавали» («Виринея»).

У нее свои, деревенские, любимые слова, свой говор: «нашенский», «подсобный», «думка», «покор прописал», «моленый», «хоженый», «приютный», «изуроглый», «сустрела», «окстить», «покорливый» и т. д. Это не подделка, а естественное, простое, народное, далекое от дурного подражания: «авось», «надысь» вперемежку с книжными фразами и постоянной утрировкой. Книжны у Сейфуллиной порой страницы, где разговаривают интеллигенты. Тут иногда веет книгой. В повестях же о деревне писательница нашла отменно простой и чистый язык. В таких вещах, как «Виринея», «Перегной», у нее диалог по ритму, по языку вполне сливается с повествованием. Так рассказывают деревенские умные Дарьи, Акулины — бойко, ладно, складно, чуть-чуть скороговоркой, словно читают писаное. Образность получается сама собой, от нее не веет литературщиной, она от жизни.

Сумев взглянуть на деревню глазами деревенской же женщины, Сейфуллина открыла там сложную, богатую и разнообразную жизнь, полную движения, драматизма, событий,— она нашла там резко

очерченные индивидуальности, характеры и типы с большим внутренним содержанием. Повести Сейфуллиной наглядно показывают не только всю барственную вздорность мнения Гончарова, вспомянутого Толстым, но обнаруживают и однобокость, крайнюю условность изображений деревни Чеховым, Буниным и, кстати сказать, Горьким. Читая вещи Сейфуллиной, особенно «Виринею» и «Перегной», невольно думаешь: как бесконечно далеко шагнула и изменилась жизнь на наших глазах. Мы все еще помним тургеневских самоотверженных девушек с их влюблениями и трагедиями,— отважных, жертвенных семидесятниц, помним чеховских сестер с их тоской и томлением и под ними огромное, необозримое, молчаливое море людское, казавшееся ровным, одинаким и сплошным. О сплошном быте писали Толстой, Чехов, над сплошным бытом терзался Глеб Иванович Успенский. О нем говорили наши лучшие умы, начиная с Белинского вплоть до Г. В. Плеханова. Но сплошной быт издавна уже терял крепость своих устоев и наконец рухнул. Тургеневские девушки — давно уже «все они умерли, умерли», умерли или доживают свой век чеховские сестры, нет Перовских. Вместо них — трусливо-приманчивые Антонины, озлобленная, тупая обывательщина, канкан, кокаин, тустеп, истерички, хватающиеся где-то за рубежом за фалды Керенского. А там, где, казалось, был один сплошной быт, тишина и невозмутимый покой, серое однообразие,— все кипит, бурлит, тянется, развивается, открывая миру могучую, разнообразную, цветистую, исподнюю жизнь. *Происходит величайшее событие на Руси: впервые с невиданным размахом, ширью и глубиной в недрах миллионных масс формируется личность — индивидуальность трудового человека, раскрепощенного от сплошного быта.* В коллективной борьбе, в единении, в солидарности, в дисциплине растет одновременно личность, свое, отличное. Вот она — настоящая «многогранность», о которой столь много толковалось в интеллигентских кругах, подлинная жизнь труда *со своими* влюблениями, *со своей* тоской и недовольством собой, *со своими* эмоциями и драмами! А у нас теперь еще находятся людишки, тянущие комариную зуду об одиночестве, о скуке, о суете сует во дни, когда сплошному быту нанесен смертельный и непоправимый удар! От тургеневских девушек и чеховских сестер жизнь шагнула к Виринеям! Недурно для начала!

Повесть Сейфуллиной «Виринея», на наш взгляд, является лучшей из всего написанного ею доселе и одной из лучших вещей в литературе после Октября. Сейфуллина растет, «Виринея» — очевидное свидетельство этого роста. В «Виринее» художница нашла себя больше и лучше, чем в других вещах; можно сказать — вполне нашла себя. Некоторая торопливость конца, обычный грех Сейфуллиной, не меняет дела. Образ Виринеи нов, самобытен, широк, подкупающ от полноты жизни, которую вобрал в себя, и своевременен. Виринея полна до краев властных, могучих зовов инстинкта, она сильна ими, полнозвучна, но это не подавляет в ней ни воли, ни индивидуальности. Наоборот, богатство и сложность ее натуры питается наличием в ней огромной жизненной силы. Она умеет постоять за себя. Она

упряма, своевольна и своенравна, умеет сводить тугие брови, пряма до грубости и одновременно женственна, ибо ей нужно любить, родить и работать. Она — хмельная, непутевая, но и рассудительна и расчетлива, где нужно. Она — мать, любовница, сестра, подруга, товарищ, работница. И главное — в ней нет и тени от прославленной, воспетой и перепетой деревенской пассивности, как нет и интеллигентской худосочности, игрушечности, изнеженности. Виринея крутенька с деревенскими Анисьями за их рабью, самочью жизнь, но знает цену и господам. Она сама по себе, непохожая, со своей собственной стезей-дорогою. Выросла где-то на меже деревни и города, побывала тут и там, обтерлась, нагляделась, научилась грамоте, узнала цену чистой, господской жизни и высоким словам. Ей трудно найти «свою линию», но она находит ее вместе с большевиком Павлом Сусловым, возвратившимся с фронта в родное село. С ним она делит его новую беспокойную жизнь, заражается его чувствами и мыслями и умирает от белых, когда к ребенку, «как волчица к волчонку, пробиралась».

Виринея — новый тип женщины на Руси. Она стала возможна только в нашу эпоху. Она свидетельствует о могучем росте личности трудового человека, и в частности деревенской женщины, где сплошной быт был доселе особенно прочен. Женщина, цепко отстаивающая «свой ндрав», свою долю, и вместе с тем она целиком русская женщина, словно впитала она в себя русский буй и хмель, своенравное сибирское непокорство, и кержацкую крепость, и твердость характера, деревенскую упористость и легкость в работе, непреложный закон земли — засеяться плодоносно и родить, и мягкую женственность неярких цветов, линий и красок Севера. *Целые поколения интеллигенции по Наташам Толстого, по тургеневским девушкам и т. д. составляли себе образ любимых и искали их в жизни. Их место для новых поколений занимают Виринеи. Вот о чем говорит прежде всего «Виринея» Сейфуллиной.*

Виринея — вполне реалистический тип, и в то же время она соткана из самых заветных, потаенных настроений и дум художницы. Она — ключ к творчеству Сейфуллиной, так как в ней наиболее полно раскрываются различные стороны ее художественного дарования. Ведь в ее вещах живет то же своевольное непокорство, любовь к крепкому суслу жизни, к ее хмелю, к дурманности, холодок ко всему «канючему», неискреннему, показному, к сухо и безжизненно добродетельному, к головному и насильно напяленному на себя, и тяга «к творящей силе человеческого ума», к освобождению от гнета и рабства личности, и жаркая жажда выпрямленной жизни. Ей близка и родная деревня, но она знает: «Город погнал соки жизни *в голову*, заставил шириться ум человека и сделал его *дерзким* и творящим *всегда*». И она вместе с теми, кто перекраивает старую Русь согласно творящей силе ума. На этих чувствах «замешены» повести и рассказы Сейфуллиной, и нет случайного в том, что она берет материал из года восемнадцатого: он наиболее удобен для нее.

На господскую «чистую» жизнь, на отечественную интеллигенцию Сейфуллина смотрит теми же глазами Виринеи. Виринея, разго-

ворившись как-то с инженером, рассказала ему про свою жизнь у умных и образованных и демократичных людей:

«В редакцию каку-то ходили. Книжки мне еще давали читать... Скучные книжки, про бедный народ... Маленько муторно с ими было, больно великатные... Только, гляжу, барин чаще ко мне на кухню, как барыня из дому... А барыня такая: по-городскому — ничего, стеклышки эдак на шнурочке, кудеречки реденьки. Ну, а по-нашему: сохлая да канючая. И барин с ей ласков, а, видно, посдобней, повеселей чего хотел. Ну и приметила. Не осерчала, виду не дала. А только раз пришла ко мне и говорит: «Виринея, давайте обсудим... Если, мол, тебе нужен — бери. Я, дескать, сама уйду». Я говорю: «Он мне не нужен, а коли сумлеваетесь, рассчитайте...» А она: «Нет, говорит, зачем расчет, давайте обсудим». И вот эдак раз двадцать все: обсудим. Ну, лучше бы она меня била, чем сосулить эдак. Плюнула я да тишком рано утром от них ушла».

Эту «канючесть», рассусоливание, «обсудим», «шпыняние жалостными словами», показную, наружную «великатность», эту сухую добродетель без сердца, неискренность, отсутствие простоты и прямоты крепко не любит в «образованных господах» художница. Лев Николаевич Толстой однажды писал: «Почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем очень ничтожным и несложным чувствам: к чувству гордости, половой похоти и тоске жизни». Но мелкие и ничтожные чувства прикрывались в этих кругах «жалостными словами» и «обсудим». Толстой был несравненный мастер по срыванию этих покровов. По этому же пути пошла и Сейфуллина. У нее немало этих «канючих». Канючи воспитательницы в «Правонарушителях»: «Тетя Зина всех голубчиками зовет; по головке гладит. Липкая. Самой неохота, а гладит. И разговорами душу мотает»; канюча Антонина в «Перегное» со взглядом чистым и совершенно мелким нутром; инженер в «Виринее» — самец, распускающий павлиньи перья; барин Холодковский — с бельем и сервизами, с «гигиенической» любовью к 19-летней швее.

Русской интеллигенции, эсеровской и эсерствовавшей в 17-м году, Сейфуллина посвятила роман «Путники». Пока напечатана в «Сибирских огнях» только первая часть. По-видимому, роман обещает быть интересным, но он бледнее «Виринеи» и «Перегноя». У Сейфуллиной рассказы и повести из интеллигентского быта вообще слабее крестьянских вещей: более книжный язык, суше фигуры, нет такой непосредственности; ее стихия родная — деревня. Главным действующим лицом в романе являются идейный эсер Литовцев и его жена. Он тоже «канючий» в политике. Он не может примириться с Октябрем и с большевиками, для него Октябрь — злое наваждение, торжество разнузданной стихии. Он —чистоплюй, нагружен прекрасными, но отвлеченными принципами и органически не может переварить красногвардейщину, низовую октябрьскую повольщину. Про него верно говорит большевик Степан: «Тебе, любезнейший, твои прекрасные принципы застят живую действительность! А мы ею, действительностью, живем. Не боимся воплей о шкурничестве, о предательстве сепаратного мира...» А ставший близко к большеви-

кам Лебедев, но не совлекший с себя ветхого интеллигентского Адама, прибавляет: «Слушай ты, народник-интеллигент, ты долго был телефонистом у народа. Передавал ему прекрасные мысли, святые мысли. Но неужели ты сейчас не знаешь, что провода порваны? Не с кем говорить по телефону! Надо идти, бежать прямо к ним... А живых их голосов ты не слышишь...» Первый период борьбы Литовцева с коммунистами кончается тем, что он вынужден скрыться из города. Приходят казаки. Литовцев восторженно и искренне верит, что они восстановят власть Учредительного собрания. В романе неплохо очерчена худосочная, трусоватая, беспринципная, шатающаяся «семо и овамо» эсерствовавшая учительская среда, типичен учительский съезд, учитель Завирыкин.

У Сейфуллиной есть и другого склада и закала интеллигенты. В том же романе «Путники», в противовес Литовцеву, выведен его старый друг, большевик Степан Типунов, председатель уисполкома; в «Ноевом ковчеге» — другой уездный председатель, Шереметев. Они живут действительностью, у них и в помине нет «канючести». Очень верно воспроизведены дни, когда Типуновым и Шереметевым пришлось вести борьбу не только с белыми и с интеллигентским чистоплюйством и с саботажем, но и с анархо-мужицкой стихией. Мало того: пришлось эту борьбу вести в своих же рядах против своих же отважных и боевых товарищей, но потерявших равновесие в первом хмелю революции. Степаны у Сейфуллиной изображены в полном соответствии с годом 18-м: упорность, твердокаменность, сконцентрированная воля, отсутствие интеллигентской резиньяции, дисциплина ума и чувства, деловитость, понимание динамики массовой борьбы, неспособность позировать, простота в геройстве и смерти — все на месте, но все же они далеки от живой теплоты и свежести, с которыми созданы Виринея, Софрон, Артамон. В Степанах все знакомо, художественных прибавлений нет. Такие вещи, как «Александр Македонский», совсем незначительны.

С любовью, с большой чуткостью написаны Сейфуллиной рассказы из жизни детей. Лучший из них — «Правонарушители». Детская душа близка и понятна ей. И основные мотивы ее творчества в этих рассказах сохранены вполне.

Ее творчество активно и жизнерадостно. Сейфуллина очень не любит все кровавое, смертное, а так как «концы» и «развязки» в годы, о которых она повествует, почти всегда кровавы, то художница старается обычно поскорее пройти мимо, не задерживая внимание свое и читателя на кровавых подробностях, обрывает и ставит точку: ее повести и рассказы почти всегда куцеваты и обрублены.

Сейфуллину считают «попутчицей», но в ее художественном восприятии нашей эпохи больше коммунизма, чем иногда у тех, кто своей специальностью избрал травлю «попутчиков». Ее деревенские вещи просты, доступны очень широким кругам рабочих и, что особенно важно, широким массам крестьян и являются образцом того, какая художественная литература нужна деревне.

Из произведений, напечатанных Л. Сейфуллиной за последние годы, наиболее значительной является повесть «Каин-кабак». «Каин-кабак» написана о «лишнем человеке», вернее сказать, о человеке, оказавшемся лишним в ходе революционных событий. «Лишним людям» наши писатели уделяли и уделяют вообще много внимания. На эту тему написаны романы Леонида Леонова «Вор» и «Барсуки», повесть Алексея Толстого «Голубые города», ряд рассказов Бор. Пильняка, в значительной степени «Голубые пески» Вс. Иванова, «Берега» Анны Караваевой, «Степные табуны» Логинова-Лесняка и т. д. Интерес со стороны наших писателей к «лишним людям» отнюдь не случаен. Большинство современных художников слова отразило в своих вещах прежде всего красную партизанщину, стихию гражданской войны, эпоху военного коммунизма со всеми иллюзиями, с наивными «распределительными» и «потребительными» представлениями о коммунизме, присущими первой революционной полосе. Путь оказался куда сложней, трудней и извилистей. Размах и разлив крестьянской красной партизанской стихии, революционные, часто полуанархические, полународнические иллюзии оказали пролетарской революции огромную помощь в свое время, но их нужно было решительно преодолеть, как только пришлось вводить революцию в планомерное русло, дисциплинировать революционные колонны, и еще больше пришлось это делать, когда надо было перейти к нэпу, когда настали восстановительные годы упорного, кропотливого труда. Повстанческое движение распылилось, изжило и пережило себя, выродилось, и сплошь и рядом им не без временных успехов пользовались прямые враги революции. За первой главой партизанщины, крестьянской повольщины неминуемо должна была последовать глава вторая, повествующая о конце, о распаде, об отходе от революции еще недавно отважных и самоотверженных героев партизанских отрядов. Эту вторую усиленно писали за последние годы многие из современных писателей.

Алибаев — главный герой повести Сейфуллиной — руководит Софронами и Артамонами, но он руководит ими не в девятнадцатом году, когда приходилось в самодельных окопах отбиваться «от казенного белого войска», а в двадцать втором — в обстановке, изменившейся коренным образом. Эту новую общественную обстановку Алибаев не понимает и не принимает. Председателю чека Степаненкову Алибаев говорит:

«— Вот так-то, друг! Это вы там в городу худо поворачиваете.

— А по-моему, у тебя нехорошо.

— Да уж там хорошо ли, нет ли, а правильно. Кому в восемнадцатом годе кишки выпускали, того теперь застаивать? Эге, шалишь... У вас там во все щели баре повыперли, а мы на господ не согласны. У нас как постановили, так и не сменяем: мужичий верх, а не господский». Будучи председателем волостного Совета, Алибаев не допускает у себя свободной торговли, содержит отряд, который занимается реквизициями продуктов, вещей. Алибаев пытается отгородиться от городских новшеств, отсидеться в глухом хуторе, пьет запоем, запутывается в нелепом белогвардейском заговоре. Объяс-

нения по этому поводу Алибаев дает такие: «Не в свой косяк попали», «Мы против начальства шли, а не против мужика... Но только этой паршатине, сволочне этой (белым.— *А. В.*) тоже не товарищ», «Еще до объявки сбора отставать зачали». И еще есть причина: «Нету спроса на бесстрашие мое». Нету спросу ни в городе, ни в деревне. Пока Алибаев сидит под следствием в тюрьме, в родных краях происходят большие перемены, от Алибаева мало-помалу отходят его односельчане. Их настроение формулирует один казак: «Народ теперь не прежний народился. Надоел он нам, беспокойный все-таки. Будет, навоевались. Хозяйство схилилось». Навоевался в конце концов и Алибаев. Очутившись на свободе, Алибаев превращается в кретина. Он «огрузнел», «память у него тоже будто жиром затянута», «былая жизнь вспомнилась ему дремотно». Есть что-то поистине жалкое, трагическое и тоскливо-печальное в его тупоумной лени, в его пристрастии к игре в подкидные дураки, в том, что его хозяйство благодаря усилиям жены его Клавдии считается кулацким, и в том, что он то и дело потеет и оттого мухи лезут и в рот, и в нос, и в уши; во всем этом чудится горький и жуткий символ. Революция безжалостна: тех, кто не поспевает за ней, отстает, останавливается на пути, она отбрасывает, превращает их в «лишних людей». Нужно вовремя понять, почувствовать, увидеть ее стремительный бег, заметить крутые повороты, иначе даже самых смелых и отважных ждет политическая и общественная смерть. Алибаев вполне удался Сейфуллиной. Она сумела изобразить его мягко, жизненно-правдиво, задушевно, но без прикрас, не присочиняя, не выдумывая и не нагромождая ненужных и посторонних основной теме деталей. Особенно удался писательнице буран в степи; это — лучшие страницы из всего написанного Сейфуллиной. Она сумела передать и бездушную враждебность, и лютость снежной метели, и бесовское, бредовое неистовство ее, и бесмысленность, случайность вставшего пред людьми во всем своем нелепом ужасе конца, и растерянность чуждых степи городских людей, и спокойную простоту, уверенность в себе и крепкую жизненность и цепкость Алибаева. Тут все верно, убедительно и живописно.

Лидия Сейфуллина должна была написать повесть об Алибаеве, эту вторую главу о партизанщине; «Каин-кабак» — как бы завершение, итог пройденного писательницей пути. Итог, может быть, для нее и неожиданный, потому что еще не известно, *знала ли Сейфуллина, когда наблюдала в живой действительности Алибаевых в 1918—1919—1920 годах,— знала ли она о том естественном и неизбежном трагическом конце, который их неминуемо ожидает?*

Думается, что нет, не знала. Сейфуллина сама восприняла революцию прежде всего как торжество крестьянской трудовой, вольной, бедняцкой стихии. Разумеется, она не хуже других понимает, что эта стихия лишь перегной, удобрение для последующих свежих революционных всходов, что настоящая организующая сила — в городах, среди Степаненковых, Павлов Сусловых, но она понимает это больше умом. Эмоциональный писательский облик ее в своей основе чужд и враждебен всему строго дисциплинированному, по-

строенному на учете и на расчете, всему головному, насилующему непосредственные инстинкты человека. Именно поэтому Сейфуллина ненавидит все господское, барское, интеллигентское, оно представляется ей искусственным, ненастоящим, «канючим», именно поэтому она с недоверием и с недоброжелательством относится ко всему, что принимает застывшую, отчеканенную форму закона, безличных, точных норм. Ей кажется, что безличные нормы, как бы хороши они ни были, не способны охватить всю сложность жизни, они безучастны к индивидуальному и сплошь и рядом игнорируют самое главное — потаенные, но неистребимо могучие жизненные инстинкты. Алибаев чувствует, что он не в силах рассказать по-настоящему о себе, ни оправдать Егора Кудашева, хотя он знает, что Кудашев не повинен в белогвардейском заговоре, да и себя он считает правым. Закон, нормы, все головное охватывает лишь форму, оно бессильно охватить подлинную суть, ядро жизни. На эту тему Сейфуллиной написана отчасти и другая повесть, «Встреча», правда, неудачная, но характерная для ненормативного склада писательницы.

Сейфуллина с явной сухостью относится к Степаненкову. Коммунист Степаненков — человек нормы, он знает лишь одно: поручение должно быть выполнено во что бы то ни стало, он весь подобран, сверен, он точен. Даже тогда, когда он вместе с Алибаевым близок к гибели во время бурана в степи и когда он ощущает к нему братскую близость «от одинаковой их человечьей беспомощности перед лицом стихии», он колеблется, сомневается, следует ли развязать веревки на арестованном Алибаеве: а вдруг убежит, пропадать — так вместе. Сейфуллиной ближе, родней нескладный, но непосредственный, кряжистый, крепкий, растрепанный Алибаев, он человечнее Степаненкова, богаче его жизненными силами.

Сейфуллина неприязненно относится ко всему узкорационалистическому, обточенному, втиснутому в строгие формы. И, может быть, здесь нужно искать причин того раздумья, которое она переживает за последние два года. Она сейчас мало пишет и упорно и подолгу молчит. Вторая глава революционной партизанщины, крестьянской стихии написана; «Каин-кабак» потянулся на поживу, к хозяйству. Алибаевы играют в подкидного дурака. Искать среди них героев больше нельзя. Сейфуллина это хорошо поняла. В том же новом быту, который устанавливается, Сейфуллиной часто не по себе. Степаненковых она уважает, но больше умом, а не сердцем. В повседневной жизни много тусклого, осевшего. В рассказе «В общем и целом» Эльга говорит подруге: «После революции у меня не стало молодости. Ведь нельзя же так, учеба, работа. Все измотались, никому не весело. На наших вечеринках такая тоска. Все солидное, а любви нет. А то другие как смотрят. Без всякой иллюзии: на раз или на три раза чтобы сойтись. Один парень хотел со мной зарегистрироваться. Я еще тогда здоровая была. Он просил меня свидетельство от доктора достать... Уж очень это все просто стало». Подруга Эльги, Маша, коммунистка; ее Эльга называет за строгость «пророком Иезекиилем»; она возражает Эльге, но в заключение показывает ей письмо, адресованное к человеку, которого она любит. Ей тоже

кажется, что «это» все слишком просто стало: «Родить я хочу,— потому, что много убивали, а теперь хотим рожать». Она не согласна идти на простое сожительство без детей, а тот, кого она любит, не может дать ей настоящей семьи. И даже ко всему привычная Камбулина, совершившая своеобразный «налет» на квартиру ученого Астахова, говорит и пишет письмо в сущности приглушенным тоном, так как не умеет «фигли-мигли» и обращается «безо всякой напыщенности». Нельзя приписывать автору всего, что думают и высказывают различные персонажи его повестей и рассказов, но едва ли все же можно сомневаться, что настроения и Маши и Эльги совсем не чужды и самой Сейфуллиной: они совпадают со всем строем, с характером и направлением ее основных чувств и мыслей.

По этому поводу очень легко наговорить обычных трескучих фраз, казенных слов и словечек: упадочность, отсутствие бодрости и т. д. и т. д. Следует ли идти по этой вполне утоптанной дорожке? Согласимся заранее и «поставим на вид» писательнице ее «уклон», но не ограничимся этим.

В нашей писательской среде несомненно назрел серьезный кризис, вернее, ряд кризисов. Советская литература на переломе. Читателя не удовлетворяют казенные, штампованные вещи. Он вырос, он предъявляет более серьезные требования к писателю. С другой стороны, на перепутьях находится и группа писателей, для которых революция была прежде всего разливом повстанческой стихии. Тут темы исчерпаны. Нельзя больше вдохновляться Алибаевыми, когда они «огрузнели». Сейчас многие писатели потеряли своих любимых героев, потеряла их и Сейфуллина, поэтому-то она за последнее время так мало и пишет. Это честнее, чем пересказывать и переписывать себя и других в погоне за полистной оплатой. Часто молчание для писателя является добродетелью. В наши дни кое-кому давно следовало бы сосредоточенно помолчать и подумать, из этого извлекли бы для себя равную пользу и писатели и читатели. Надо снова внимательно оглядеться, поискать новых тем, новых героев. Ведь недаром молчит и Бабель, молчит Артем Веселый, «путешествует» Бор. Пильняк. Правда, тут есть свои опасности: искусство — требовательная любовница, когда ее надолго оставляют, она уходит к другому. Однако еще более опасно «потрафлять» рынку и топтаться на месте. Здесь — верная смерть. Сейчас для писателя важнее и нужнее всего быть честным и по-настоящему верить, несмотря ни на что, в творческую силу нашей революции, в ее иногда заметное, иногда незримое, но могучее и спасительное поступательное движение вперед. При наличии этих условий найдутся и новые темы и новые герои.

НОВИКОВ-ПРИБОЙ

У Новикова-Прибоя есть рассказ «По темному». Революционер-матрос, которому грозит расправа со стороны самодержавия, решается бежать за границу «по темному», т. е. без билета: «куда-ни-

будь забиться в темноту и ехать». Ему помогают кочегары. Они хоронят его сначала между котлами под железной настилкой. Сюда же приводят другого зайца — молодого паренька Васю. В дыре — кромешная тьма, душно, откуда-то прибывает вода. Холодно. Нет воздуха. «Пассажиры» начинают задыхаться, а их не переводят в другое место. Они бьются о плиту, пытаясь ее поднять, но плита завалена углем. Они захлебываются и задыхаются. Их извлекают полумертвыми и помещают на кочегарный кожух, где жара доходит до пятидесяти градусов. Воды нет. Раскаленный воздух сжигает тело. В бессознательном состоянии их переводят в угольную яму. Здесь Васюк оказывается переодетой девушкой-революционеркой. Яма полна крыс. Васюк-Наташа умирает. Труп закапывают в уголь; когда извлекают, чтобы выбросить в море, труп уже обглодан крысами. В Лондоне надо обмануть англичан и сойти на берег. Конец — «счастливый».

Рассказ по сюжету стоит любого приключенческого, авантюрного романа. Рассказ характерен для всего творческого облика писателя. Возьмите его «Подводников». В этой повести сюжет еще более «авантюрен»: плавание на подводной лодке с боевыми заданиями во время войны 1916 г. к турецким берегам. В заключение лодка «Мурена» садится безнадежно на дно. Оставшиеся в живых спасаются через люк с помощью сжатого воздуха: вещь совершенно фантастическая.

Таких необычайностей в рассказах и повестях Новикова-Прибоя сколько угодно. Но читатель им верит от начала до конца. Они не возбуждают сомнения, необыкновенные происшествия звучат как быль, все кажется естественным и правдоподобным. Происходит это от одной основной черты в писательской манере Новикова-Прибоя: *он описывает и изображает только то, что видел и слышал*. Конечно, у него есть и вымысел, и художественная обработка материала, и композиция, но прежде всего он прочно стоит на почве реально воспринимаемого им мира. Он — серьезен, положителен, он хорошо знает, о чем пишет. Он — не турист, не собиратель интересных фактов, его записная книжка — его жизнь. Кровавыми и прочными рубцами запечатлены ее записи. Он не переспрашивает, не проверяет, не роется в энциклопедических словарях. Занятие, полезное для художника, но Новикову-Прибою *не* нужное в его рассказах, ибо он пишет только о том, что пережил, что приобретено в скитаниях, в труде, в опасностях, в бою.

«— Я стою у правого минного аппарата. Одной рукой держусь за ручку боевого клапана, а нога поставлена на рычаг стопора... Около нас, у рупора переговорной трубы, в качестве передатчика и наблюдателя, стоит минный офицер... Я рванул за ручку боевого клапана и в то же время нажал ногой на рычаг стопора. Точно жирная туша, шмыгнула из аппарата отполированная мина, потрясла весь корпус лодки» («Подводники»).

Да, это было так, автор сам стоял у минного аппарата, управлял стопором и пускал мину. Правдиво от первой до последней строки. Нет, он не перепутает, не назовет одно другим, не затемнит, не

обойдет осторожно молчанием чего не знает. Его мир твердый, знаемый, изученный, солидный. Наверное он знает цену гениальным сочинителям: Сервантесу, Гоголю, Гюго,— преклоняется и восхищается ими, но сам он, как писатель, живет в другой стихии; он выбирает объектом для своих рассказов и повестей виденное и слышанное. Здесь он находит себя и оформляется как писатель. Это его удел, его угол преломления. Оттого необычайные рассказы не воспринимаются как искусственное нагромождение ужасов, как нарочитый подбор исключительных случаев и фактов. Они убеждают.

Думается, что в этом одна из причин успеха писателя в среде читателей нынешнего поколения. Современный новый читатель, поднимающийся снизу, любит точное, верное, основательное и достоверное. Он пока с презрением смотрит на сочинителей, он недоверчив к фантастическому и романтическому, он ищет жизни, он хочет, чтобы ему прежде всего показали, что он сам пережил и испытал. Может быть, даже наверное, этот читатель еще не искушен и наивен, но это уже так, он — таков. И у Новикова-Прибоя есть контакт с этим новым читателем. Прочный, домовитый, серьезный, крепко сколоченный писатель.

Было бы странно, если бы у него не было созвучности с новым читателем. Новиков-Прибой сам с головы до ног обвеян трудовой, рабочей стихией. Он рос вместе и на глазах своего класса, в народной гуще. Вместе с ним он боролся, осознавал себя, до всего доходил самоучкой, брел на ощупь, повинуясь крепким, властным, могучим зовам коллективного инстинкта. Он прошел не только суровую школу труда, но еще более героическую школу подполья и великой революционной эпопеи.

Особенно хорошо он знает морской быт, корабль, море, матросов. Почти все рассказы и повести Новикова-Прибоя морские. В них на первом плане вольные дети морского труда. Они надежны на море, они пережили тысячи опасностей, они глядели в глаза смерти, каждому из них есть что рассказать; об ужасных, небывалых случаях они повествуют спокойно, эпически. Они находят в себе силы даже подшучивать, подсмеиваться. Их анекдоты и остроты грубоваты и часто не очень складны, но в них — соленый воздух морей и трудовая, правдивая непосредственность. Дружная, спаянная накрепко семья. Труд и опасности их приучили помогать друг другу, держаться вместе, жить одной семьей. Их коллектив, такой нерушимый на море, легко распадается на земле.

Берег, земля... На берегу, на земле — родные, здесь любимые и случайные женщины, но здесь все запутано, сложно и крайне противоречиво. На море труд и опасности, но на море проще. Тут человек забывает о береговых несчастиях, тут забывает он о том, что саднит душу на земле. Эта великая, немолчная, таинственная стихия, эта бездна, эти темные и неизведанные, сказочные пучины, эти пленительные восходы и закаты, эта ласкающая синь и эти чудовищные, адские штормы — они отметают, они заглушают земные невзгоды. Оттого «море зовет», оттого оно тянет и властно требует к себе человека.

Это не означает, что на море царит идиллия и гармония. На море — труд и на море — смерть. Ужасна смерть на море, но самое ужасное в том, что человек, жертвуя собой, не знает, во имя чего он умирает. На подводной лодке «Мурене» люди умирают в пучине на глубине ста футов, они умирают бессмысленно в чаду бессмысленной войны. Смерть не оправдана, она не нужна, она не ведет никого вперед, героическая жертва не дает ничего трудовому человечеству. В этом ее главный ужас. За что, во имя чего все эти невероятные, немыслимые муки? Мелькает невзрачная фигура царя на смотру, туша Гололобого, слышны бездушные, казенные речи морских чиновников. Только и всего...

Есть еще одна тема у Новикова-Прибоя: женщина. «От женщины, как и от смерти,— никуда не уйдешь»,— эти слова, взятые писателем у Горького к «Подводникам», могут служить эпиграфом и для многих других вещей Новикова-Прибоя. Люди у него любят несложно, но сильно и непосредственно. «Сильна, как смерть». В угольной яме умирающая Наташа тянется к любви в бреду за несколько часов до смерти.

Морские люди ищут в любви забвения: трагическое ощущение опасностей, подстерегающих человека на море, грозное дыхание смерти, которую постоянно таит в себе морская стихия, долгое пребывание исключительно в мужской среде, товарищеской, но грубоватой — заставляют человека тем сильней искать ласки, участия, милых забот, а постоянные и долгие отлучки в плавание делают любовь непрочной и изменчивой. Может быть, поэтому любовь у Новикова-Прибоя почти всегда драматична, лишена всякой идилличности, она мучительна и дисгармонична.

Новиков-Прибой принадлежит к поколению писателей, вышедших из рабочей среды после революции 1905 года. Их основное ядро позже оформилось в «Кузнице». Это — пролетарские писатели, так сказать, первого призыва. На их творчестве ярко сказалось и то, что они являются подлинными выходцами из пролетарской среды, и вся серьезность и тяжесть предреволюционной обстановки.

У этих писателей есть скромность и серьезность тона. Они не афишируют себя, не показывают на каждом шагу мандатов, не повторяют на каждом шагу: коммунизм, социальная революция, ленинизм, рабочие и т. д., не увлекаются плакатом и лозунгом, но в их вещах навсегда запечатлелось их действительное рабочее происхождение. От них по-настоящему пахнет заводом, фабрикой, кораблем, труд для них привычен и обычен. Им не надобно прикомандировываться к ткацкому станку, к доменной печи и искать здесь «отрадных явлений». Все это — ихнее, свое, родное. Каждый из них по-своему рассказывает об этом родном. Таков и Новиков-Прибой.

Не все на одинаковом уровне в творчестве Новикова-Прибоя. Он лучше изображает море, матросов, штормы, труд и злоключения на море, он слабее в береговых темах, в рассказах о любви, о женщинах и т. д. Думается, что писателю следует избегать таких выражений: «мне призывно улыбаются сочные губы», «жар поцелуев», «долго бушевал шквал душевного надрыва», «слова загорелись яр-

кими цветами», «безумная оргия» и т. д. Это высокопарно, истерто и не нужно такому простому писателю, как Новиков-Прибой. Таких мест у него не мало. Напрасно писатель стремится иногда быть остроумным и острословным. «Позвольте покрейсировать вместе с вами»... «Что ты смотришь на меня, как черт на архимандрита?» «Потому, что я не просфорня, чтобы взирать на твою вывеску»,— молодецкие ответы Залейкиным,— все это, по правде сказать, пресновато и дешево. Как литературный прием такие остроты слишком примитивны, это — линия наименьшего сопротивления. Не в эту сторону писателю следует направлять свое художественное внимание.

По-настоящему у Новикова-Прибоя получается другое. Подводная лодка «Мурена» миной потопила немецкий транспорт со скотом. Корабль, объятый пожаром, идет ко дну; часть скота бросается в воду, через борт: «За нами увязываются быки... Один из них, самый большой, черный, белоголовый, впереди всех. У него вырваны рога а может быть, отшиблены снарядом. Он поднимает окровавленную морду и мычит в смертельной тоске... «Мурена» увеличивает ход. Быки начинают отставать. Только один белоголовый, самый сильный, все еще держится недалеко от нас... Его трубный рев начинается низкой октавой и кончается высокой, немного завывающей нотой. Матросы смотрят назад, за корму, молча»...

Это — настоящее. Без сильных и лишних слов, а сильно, ибо дана подлинная художественная картина с деталями, запоминающаяся прочно.

АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

(Журавли над Гнилопятами)

«Ах, журавли, журавли, в осеннем небе над Гнилопятами».

(А. Толстой. «Чудаки»)

«Грех, грех мечтать о том, чего быть не может».

(А. Толстой. «Лунная сырость»)

I

Алексей Толстой — сочный, богатый, отличный бытовик. Его дворянское Заволжье и по сию пору не перестает занимать читателя. Давно уже нет старых лип, а где они сохранились, там течет иная, новая жизнь. Художественная литература об этих липах, оставленная нам, огромна. О помещичьих усадьбах и их бытовом укладе писали лучшие классики. Но Толстой сумел к этому прибавить свое, самобытное. Мишука Налымов, предводитель дворянства, «с отвислыми усами, с воловьим, в три складки, затылком», самодур, охальник, тупица и трус, остается в памяти. Остаются в памяти и хромой

барин, князь Алексей Петрович, опустившийся до босячества, ползавший на коленях в усадьбу вымаливать у жены прощения, и генерал, сваливший летний урожай ржи в речку, и столичный бездельник Смольков, и несчастные Сонечки и Кати. Толстой как бы подвел итог дворянскому вырождению, оскудению и гибели. Он повествовал не о вырождающихся, а о выродившихся, не о приближающейся гибели, а о наступившей. Его заволжские романы, повести, рассказы — художественные надписи на могилах, некрологи. Пред нами — паноптикум, кладбище, живые трупы. «Он (Мишука.— *А. В.*) был страшен,— распух до нечеловеческого вида. Облезлый череп его был исцарапан, желтые, словно налитые маслом щеки закрывали глаза, еле видные сопящие ноздри. Под локтями и сзади, придерживая затылок, привинчены были к креслу деревянные бруски, на них, опустив опухшие кисти рук, висел он огромной тушей. Дышал тяжело, с хрипом» («Мишука Налымов»).

Такой огромной разложившейся тушей оказалось к тому времени дворянство; его поддерживали только искусственные подпорки прежнего политического строя.

Кающееся барство 40-х, 60-х и 70-х годов представлено жалкими Щепкиными, одиноко, пусто и нудно коротающими свой век посреди кип пыльных книг в заглохших, затянутых паутиной комнатах.

Тургеневские девушки обречены делить свою участь со Смольковыми и хромыми выродками.

Куда девались Рудины, Лаврецкие? Они превратились в дряблых и мелких Аггеев Коровиных и Тепловых.

Некто Расстегин, новоиспеченный миллионщик, отправляется в объезд по усадьбам в поисках «стиля двадцатых годов». Его заставляют покупать какие-то патентованные мышеловки, грабят, чуть не убивают.

«Вот так двадцатые годы!..»

Да, свежо предание!

Бытовая обстановка, повседневная жизнь полны несуразности, бессмыслицы, нелепостей, смешных и дурацких случайностей; Заволжье Толстого — дом умалишенных либо богадельня, где доживают калеки, кретины, придурковатые люди, больные и неизлечимые. Писатель нередко им сочувствует, обо многом он рассказывает с благодушием, но приговор все же недвусмысленен.

Местами отчетливо выступает и то новое, от чего оскудели и погибли помещичьи усадьбы. Большинство заволжских героев беспомощны перед деревенским кулаком, перед купцом, перед новым городом с его биржами, рвачеством, сутолокой, с проститутками, щелкоперами, с ресторанами, рынком. Очень хороша Раиса в «Приключениях Расстегина» — дочь деревенского писаря, по-свойски зажавшая дворян. Она словно символизирует эту чумазую, звериную, уже оперившуюся кулацкую жизнь. Жаль, что писатель только наметил образ Раисы, но не дорисовал его.

Толстой — бытописатель не одного лишь помещичьего Заволжья, но и нашей интеллигентской среды. Об интеллигенции кануна революции помимо рассказов им написан самый большой по разме-

рам из его вещей роман «Хождение по мукам» — наглядный, выразительный, художественный документ той эпохи. Главные персонажи романа — инженер Телегин, земский либерал Смоковников, его жена Катя, сестра Кати курсистка Даша, поэт-символист Бессонов, журналисты, офицеры. Они связаны отчасти с дворянским бытом, но больше с новым, буржуазно-городским. Они — представители верхушечных, наиболее состоятельных интеллигентских прослоек. Черты упадка, духовного оскудения и здесь налицо. Люди живут как бы в мареве, не зная, что делать с собой, что будет с ними завтра. Тоска, скука, томление, безыдейность, сознание своей ненужности, голый индивидуализм, ощущение безысходного тупика, смутное предчувствие надвигающегося конца — их основные настроения. Война заражает их шовинизмом, в войне они ищут выхода, но увлечения войной у одних неискренни, фальшивы, у других непрочны. Выморочная среда эгоизма, пороков, извращений, неврастений, пряных пошлостей и безрадостного существования показана писателем с умелым мастерством и знанием. Хуже удались Толстому дни Февраля и Октября, и совсем неудачными оказались попытки спуститься в революционное подполье. В новом, в советском издании роман в этих главах переработан заново.

Толстой да еще Пришвин из прежнего дореволюционного поколения почти единственные писатели, прикасающиеся к современной действительности. Правда, Толстой особенно к нашему советскому быту подходит с величайшей осмотрительностью и осторожностью. Эта осторожность свидетельствует, насколько трудно писателю старой закалки отражать и изображать революционную современность. Недаром и не случайно в произведениях Толстого последних лет такое почетное место занимает фантастика, авантюра, условность — «Аэлита», «Бунт машин», «Союз пяти», «Гиперболоид».

Довольно охотно художник останавливается на современном Париже, Берлине, на барах и ресторанах, на кокотках, на миллиардерах, на апашах, на «наших за границей». Из этой серии наиболее удачны «наши за границей» в «Ибикусе» и в некоторых других вещах. Тут Толстой легко овладевает материалом, его кисть сочна. Его рассказы и повести о современном Западе, главы из «Гиперболоида» и «Аэлиты», сюда относящиеся, занимательны, читаются с интересом, они лучше того, что обычно пишется у нас на эти и подобные темы, но они ниже таланта Толстого. Фигуры нередко схематичны, штампованы, лишены толстовской яркости и своеобразия, мы не раз встречались с ними и у других писателей. Париж, Лондон, Нью-Йорк — не родная стихия писателя. Дабы убедиться в этом, достаточно сравнить эти произведения с одной такой повестью, как «Детство Никиты», появившейся в печати в 1923 году. «Детство Никиты» — лучшее из всего написанного Толстым — далеко оставляет за собой рассказы о Западе, и ясно почему: весь Толстой — в родном и близком ему быту. Лишь только художник отрывается от российского быта, талант его тускнеет. Большой искусник, он подменяет быт занимательностью, узорностью сюжета и фабулы. И он вновь крепнет и становится полнозвучным, когда возвращается к

нашему бытовому материалу. «Голубые города» показывают, на что тогда бывает способен Толстой. И в остальном Толстой крепок и интересен как бытовик. В «Аэлите» внимание останавливает не Марс с его жителями, а красноармеец Гусев; в «Гиперболоиде» — советский сыщик Шельга. Кажется, здесь впервые намечен наш сыщик, не схожий ни с Натом Пинкертоном, ни с Шерлоком Холмсом; обычно именно с них списывали сыщиков и у нас и за границей.

II

Настоящее и лучшее у А. Толстого и посейчас — бытовое. Но быт никогда у подлинного художника не служит самоцелью, а только средством для наглядного облечения в образы и картины своих основных эмоций и мыслей. Быт является скорлупой. Разбейте скорлупу произведения, у художника «божьей милостью» непременно найдется ядро. Наличие этого ядра и делает из рассказчика, простого наблюдателя, истинного художника; оно сообщает ему своеобразие, индивидуальность, дает оправдание, почему он должен писать и почему читатель обязан его читать. Если нет этого ядра, тогда мы имеем свищ, в лучшем случае — талантливого собирателя фактов. Словом, у писателя должна быть своя тема, свой конек. Художник-писатель обладает двойным зрением, он умеет «снимать покровы», видеть то, чего не видят другие, и открывать другим эти свои видения.

Есть ли это двойное зрение у А. Толстого, есть ли у него своя тема?

У главных героев его есть одна особенность: они — мечтатели и фантасты. Они живут обманным. Одни из них верят в чудесное, ждут необычайного и несбыточного, у других надежды более житейские, но и те и другие одержимы мечтательностью. Это объединяет персонажей Толстого, несмотря на различия в их социальном положении, в возрасте, в характерах, в душевных свойствах и в качествах. Мужики, помещики, интеллигенты, буржуа, революционеры, красноармейцы, императрица, миллиардеры, искатели золота, диктаторы, обыватели, офицеры — все они обольщены какой-нибудь навязчивой идеей, они фантазируют, они испытали сладость и отраву приворота. Генеральша Степанида Ивановна ищет древний клад в «Свиных овражках», галлюцинирует шведской короной Бернадота, Сонечка в ничтожном Смолькове видит сложного, умного, одинокого отверженца, человека иной планеты, смотрит на него «собачьими» глазами. Хромой барин мечтает о Кате, как о чем-то недосягаемом, говорит о женщинах, что они «странные и опасные существа». Аггей Коровин сидит в усадьбе, мечтает о Наде, жене своего друга, тоже как о небесном, неземном создании. Биржевик Расстегин ищет в помещичьих усадьбах стиль двадцатых годов. Прогоревший помещик Языков живет мечтой о жене-актрисе, сбежавшей от него. Княгиня Завалишина бредит нимфами, сатирами и пастушками. Алексей Федяшев влюбился в портрет покойной княгини и жаждет ее оживления. В сказке «Русалка» дед Семен поймал

в реке русалку; из-за нее он продал овцу, лошадь, удушил любимого кота, бросился в омут.

Лучшим эпиграфом к роману «Хождение по мукам» является изображение Петербурга: «Точно в бреду, наспех построен был Петербург. Как сон, прошли два столетия; город, стоящий на краю земли, в болотах и пусторослях, *грезил* всемирной славой и властью; *бредовыми виденьями* мелькали дворцовые перевороты, убийства императоров, триумфы и кровавые казни... С ужасом оглядывались соседи на эти бешеные *взрывы фантазии*...

Петербург жил бурливо — холодной, пресыщенной, *полуночной* жизнью. *Фосфорические* летние ночи, *сумасшедшие*, сладострастные и бессонные ночи зимой, зеленые столы и шорох золота, музыка, крутящиеся пары за окнами, *бешеные* тройки, цыгане, дуэли...»

Этот город, где накануне войны создавались проекты новой роскошной столицы, где правил страной фантастический неграмотный мужик и царствовали «вывихнутые мечты модной поэтессы», этот бред Бессоновых и «Красных бубенцов» бросает гигантскую мрачную тень на всю страну и на жизнь Телегиных, Рощиных, Сапожковых, Смоковниковых. В жуткой странной полуяви, полуснах живут они изо дня в день, встречаются, влюбляются, мучаются. Происходит ли это в Москве, в далекой провинции — они опутаны бредовой полудействительностью. И уже настоящим кошмаром и безумием встает война: миллионы людей, во имя жестоких, чужих и кровавых фантазий оторванные от труда, от семьи, гибнут армиями, корпусами в немыслимой, в адской, в сверхъестественной обстановке.

Мечтатель — герой «Ибикуса», бухгалтер Семен Иванович. От юности своей он верит, что его ожидает необыкновенная судьба, что готовится ему беспокойный и странный жребий, символически воплотившийся для него в загадочный говорящий череп Ибикус. Он мечтает о графинях, об аристократической сказочной жизни.

Фантасты — Лось и Гусев в «Аэлите». Фантазм их — полет на Марс. Очутившись на Марсе, красноармеец Гусев больше всего хлопочет о том, чтобы получить «бумагу» о присоединении к РСФСР Марса: «Вот в Европе тогда взовьются». Лось одержим Аэлитой. По возвращении на Землю он слышит: «голос Аэлиты, любви, вечности, голос тоски летит по всей вселенной, зовя, призывая, клича,— где ты, где ты, любовь?» Аэлита рассказывает, что еще девочкой она видела странные сны: она видела нашу Землю, людей-великанов и тосковала по нашим облакам, потокам дождя и горам.

Своеобразными химерами одержимы и современные властелины и хозяева земли, миллиардеры, диктаторы, хищные поработители. В «Бунте машин» диктатор Морей на своих фабриках варит протоплазму и изготовляет людей-машин. Его идеал — заполнить ими весь мир, властвовать с их помощью. В «Союзе пяти» инженер Игнатий Руф жаждет овладеть мировым промышленным капиталом, политической властью, свернуть шею революции. Для этого необходимо, по его мнению, «поразить мир невиданным и нестерпимым ужасом». Пользуясь горчичным газом, он взрывает Луну и, во время охватившей всех паники, временно добивается своей цели. В рассказе

«Черная пятница» Адольф Задер, спекулянт и биржевый игрок, говорит: «На что мне деньги? Я — философ. Я люблю человечество». Он окрыляет надеждами русского полковника Убейко, писателя Картошина, барышню Зайцеву. Уполномоченный правителя Колчака грезит о русском золоте, увозимом во Владивосток.

В «Заговоре императрицы» царица живет в плену бредовых идей. Ее уверяют, что она должна низложить Николая, стать единой венценосной матерью сына. Ей кажется, что Протопопов — Иван Сусанин, а «святой», уже казненный Распутин переселился в Протопопова.

Отвлеченные, самоотверженные мечтатели-народолюбы в «Азефе»: Каляев, Гершуни, Сазонов, Гоц.

И даже в «Повести о многих превосходных вещах» восьмилетний Никита уже мечтатель. Он покорен девочкой Лилей. Он отдает ей лучшие свои думы, верен ей, как рыцарь своей прекрасной даме. Для него Лиля — странная, далекая, чудесная мечта.

В «Голубых городах» коммунист Буженинов бредит во сне и наяву голубыми городами.

Подобно Игнатию Руфу и Морею, фантазирует инженер Гарин в «Гиперболоиде».

Все они мечтатели. Но не одну мечтательность видит в жизни писатель.

III

В повести «Лунная сырость» князь Алексей Алексеевич, влюбившийся в портрет покойной княгини Тулуповой, просит остановившегося у князя проездом знаменитого мага Калиостро оживить портрет. Калиостро соглашается, но предупреждает князя:

«Материализация чувственных идей,— говорит он князю,— одна из труднейших и опаснейших задач нашей науки... Во время материализации часто обнаруживаются роковые недочеты той идеи, которая материализуется, а иногда и совершенная ее непригодность в жизни».

Калиостро оживляет княгиню. Она оказывается вздорной, назойливой, глупой, грубой, капризной женщиной. Алексей Алексеевич, не зная, куда деться, сжигает ее вместе с усадьбой.

Это — обычный конец толстовских рассказов, повестей, романов, драм. Главными героями его произведений являются мечты, идеи, фантазии. Но они обладают свойством: при соприкосновении с действительностью «очарования» неизменно либо терпят самое бесповоротное крушение, либо, как в случае с князем, с их воплощением обнаруживаются их недочеты, а то и полная непригодность. Идеи, фантазии, мечты кончают у Алексея Толстого худо. Кажется, без исключения:

Спрядает вольный водопад
В теснинный мрак и плен юдольный.

Одинаково это относится и к большим, широким, общественным идеям, и к малым, узко личным мечтаниям. Служат ли они передо-

вому, поступательному движению человечества, тянут ли они человеческое общество вспять, кажутся ли они естественными и нормальными или носят явно бредовой характер — трагическая судьба их предрешена в вещах Толстого, они «спрядают в теснинный мрак и плен юдольный». Толстой неизменно ведет носителей всяческих очарований к роковому концу. Спасает он лишь тех, кто вовремя освобождается от мечтаний и фантазий. Генеральша Степанида Ивановна, Аггей Коровин, герой «Ибикуса», Сонечка, Вера, Даша, императрица, Каляев и Гершуни, Игнатий Руф и Морей, коммунист Буженинов, дед Семен, Аэлита, хромой барин — все они жаждут материализации своих фантазий, идей, и повсюду их ожидания разбиваются о гранит действительности.

Действительность у А. Толстого чаще всего имеет пошлое, ничтожное, грубое, плоское и глупое лицо. В ней есть что-то ехидное, противное, пресмыкающееся, мохнатое. Спасаясь от преследования Тускуба, Лось и Гусев попадают в подземный лабиринт. На дне кирпичной шахты они видят коричнево-бурую шкуру. «От нее шло шипение, шуршание. Шкура поднималась, вспучивалась». То было скопление миллионов огромных пауков. Действительность Толстого, от какой гибнут идеалы и очарования, похожа на это паучье гнездо. Она появляется в его рассказах и повестях, как жадное, омерзительное чудище, она развертывается клубком неожиданных, непредвиденных дурацких случайностей, пошлейших и ничтожнейших событий, смешных и анекдотических глупостей, скопищем идиотских свиных рож. Наступает кавардак, чепуха, дичь, чертовщина, водоверть, жесточайшая нелепица, что-то хаотическое, непонятное, жалкое, липкое, осклизлое — и в этой бессмыслице и пошлостях, как в паутине, запутываются несчастные идеалисты, мечтатели, одержимые грезами.

Высоко в осеннем небе летят журавли. Как прекрасно, томительно, призывно, отрадно и бодро-тоскливо их хрустальное курлыканье! Но журавли летят над Гнилопятами. Гнилопяты — страна особая. Тут бродит дикая чушь, в ней мелькают кикиморы, полулюди, полунежить, она полна неосмысленных вещей и происшествий. Журавли в осеннем небе, но журавли над Гнилопятами. Нет до них, до журавлей, никакого дела этим огромным тушам, выродкам, прихлебателям жизни, самодовольным тупицам, и горе тем, кто заслушается и откликнется на курлыканье, словно зовущее в далекие, в неведомые, в нездешние страны. Гнилопяты никогда не прощают очарований.

Гнилопяты многообразны, они живучи. Гнилопяты и мечтатели. Это — два начала, два полюса жизни, две стороны. Гнилопяты принимают всевозможные формы, воплощаются в типы, в события, они распространяют свои владения далеко за уезд, за губернию, за пределы страны. Они в Европе, в Америке, в Константинополе, на Марсе, они переживают войны, революции. В ранних вещах Толстого они олицетворяются то в образе Мишуки Налымова, то принимают наружность Смолькова, Афанасия, Павлины, Раисы, богача Бабина, Цурюпы. Они пред нами в столичной сутолоке, в «Красных бубен-

цах», в редакциях газет, в домах терпимости. Они проходят позже пред читателем Иваном Ильичем, Смоковниковым, мерзкими буднями войны, греческим островом Халки, Протопоповыми, ничтожными выродками марсианами, столь схожими с аборигенами Парижа и Берлина, наконец, Гнилопяты живут и здравствуют и теперь, после революции. Как зло, по-идиотски они издеваются над Бужениновыми!

Они заставляют хромого барина ползать несколько верст в пыли на коленях, генеральшу, мечтавшую о шведской короне, они отдают пьяному и глупому обманщику, они приводят Аггея Коровина вместо любимой к проститутке. В «Ибикусе» Невзоров мечтал о необыкновенной судьбе, о графах и князьях. В одном из захудалых трактиров Константинополя эта необычайная судьба — таинственный Ибикус раскрыл и показал свое лицо, он материализовался: «На вывеске в темные ночи горела поперек тротуара заманчивая надпись: «Салон-ресторан с аттракционами — Ибикус». С тараканьими бегами, с аристократами и аристократками. Правда, у княгинь не мыты ноги, не чищены ногти, дряблы лица и, кажется, они приторговывают собой, но таков Ибикус.

Сколько душевной чистоты, подвижничества у террористов в «Азефе»! Но они — игрушки в руках провокаторов. В Азефе нет ничего демонического, сложного. Он — маленький подлец, делающий большие подлости. Он весь в гурьевской кашке, в том, как он сосет постоянно карамельки.

И так всюду у Толстого. Материализация идей терпит неизменное поражение, либо идеи воплощаются в нечто совсем дрянное и отвратительное.

Двойное зрение у Толстого есть. Он хорошо видит голую мечтательность и понимает толк в жизненной чепухе.

В каком же направлении пытается Толстой найти выход из столкновения между очарованием и действительностью?

За последние годы действительность, сносящая карточные домики фантазеров, все больше и чаще выступает у писателя не в образах Гнилопят, а в образах, в картинах революций, восстаний рабочих. Это понятно: Толстой — большой художник. Он не мог пройти мимо самоочевидных событий, фактов, тенденций. Но в таких произведениях, как «Хождение по мукам», «Необыкновенные приключения Никиты Рощина», революция изображается так, что напоминает собой несколько бессмыслицу Гнилопят: она приходит как неожиданная, непонятная стихия. Такой она представляется Телегину, Даше, Кате, Рощину. Они недоумевают, видят, что случилось что-то грандиозное, непоправимое, но не могут ничего противопоставить революционному шквалу. С опаской спешат они отойти в сторону, не понимая ни динамики, ни смысла революционной борьбы.

Такое настроение Телегиных и Рощиных для писателя было временным, переходным. Позже Толстой нашел более четкие образы и слова для революционной действительности. Он стал останавливать свое внимание на социальных столкновениях двух миров. С особой настойчивостью Толстой изображает идеологов и практи-

ков современного фашизма с их ницшеанскими, крайне индивидуалистическими идеями о сверхчеловеке. Русский фашист инженер Гарин мечтает овладеть ценностями всей земли. «...Ни одна труба не задымится без моего приказа». Будущее ему представляется так: он, Гарин, сосредоточивает в своих руках всю полноту власти. Производится отбор «первой тысячи» — около двух-трех миллионов людей. «Они предаются высшим наслаждениям и творчеству. Для них мы установим, по примеру древней Спарты, особый режим». Производится также отбор рабочих. Их оперируют и кастрируют: они превращаются в настоящих рабочих скотов. Отдельная группа людей изолируется «на прекрасные острова» для размножения. «Затем все остальное придется убрать за ненадобностью», то есть истребить. Этого же, в сущности, добиваются Морей в «Бунте машин» и Игнатий Руф в «Союзе пяти». Подобные мрачные противочеловеческие бредовые идеи могут прийти в голову только в предчувствии гибели старой культуры. Нынешних сверхчеловеков это не смущает. Диктатор Тускуб, призывающий разрушить гнездо анархии столицу Соацеру и заковать в цепи рабочих, прямо говорит, что история Марса окончена и вся задача лишь в том, чтобы покрыть конец цивилизации «венцом золотого века».

Обычно эти изуверы-мечтатели гибнут со своими планами и предприятиями от рабочих восстаний и революций. Морея уничтожают восставшие люди-машины. Игнатия Руфа изгоняют рабочие и устраивают в его помещении свой клуб. В «Гиперболоиде» Гарин терпит крах от большевика Шельги. Революция, восстание уже не бессмысленная стихия, а организованный, целесообразный, неизбежный акт: человеконенавистнические сумасбродства Гариных настоятельно требуют их удаления и пришествия новых хозяев жизни. Все это так. Но, признавая социальную революцию против Мореев и Гариных, Толстой остается лишь благожелательным ее свидетелем, соглядатаем, художником, понявшим ее неизбежность и необходимость. Революционный выход не заражает его, не здесь он ищет главного разрешения противоречия между идеалом и действительностью. Пафос его творчества питается другими настроениями, чувствами, мыслями.

IV

Еще в ранних своих романах и повестях Толстой пытался найти решение вопроса об идеале и действительности. Сонечка Смолькова, разочаровавшись в своих мечтаниях, в муже, в столичной и заграничной сутолоке, говорит себе в заключение:

«Хоть гибели, хоть горьких слез, но жить! жить! жить! Не бродить в сладком тумане, в очаровании, как прежде, но жить! Гореть, как куст, раскинуть руки к этому синему небу, к этой печальной земле... Прими, вот я вся взвилась огнями пред тобой...» («Чудаки»).

Выход — в отказе от очарований, в признании высшего и единственного примата за непосредственно данной жизнью. Очарования,

мечтания, идеалы — это все преходящее, второстепенное, не настоящее и часто прямо вредное. Любовь к женщине, вещи, природа, дети, простые и человеческие отношения — вот что верно и прочно. В романе «Хождение по мукам» Рощин такой именно итог и подводит всему пережитому героями. «Пройдут года,— убеждает он Катю,— утихнут войны, отшумят революции, и нетленным останется одно только — кроткое, нежное, любимое сердце ваше...» Этим оканчивается роман.

В «Аэлите» Гусев всячески старается присоединить Марс к РСФСР, становится во главе восставших марсиан. Инженер Лось готов помочь ему, но смотрит на предприятие Гусева с благожелательной снисходительностью. Главное для него Аэлита, голос любви, нежности. В «Бунте машин» рабочие-машины восстают и уничтожают Морея, но не их восстание призвано возродить мир, а вновь воссозданные Адам и Ева. Старик Пуль — он должен для разведения людей варить протоплазму — сошел с ума. Но рот Евы пахнет яблоком, у нее заря на щеках — в этом спасение, в этом будущее и вся радость людей.

Выход из плена юдольного — в жизни, как она есть, освобожденной от очарований. Толстой как бы говорит нам: есть древний закон жизни — плодитесь, размножайтесь, трудитесь, наполняйте землю, обладайте ею. Вот завет заветов. Очарования, фантазии, мечтания обычно уводят человека в сторону от этого завета. Очарованные, одержимые мечтами люди не видят, не замечают радости жизни, как она дана нам, они попирают ее, и тогда природа, могучие инстинкты и силы жизни мстят за себя тем, кто приносит их в жертву разным фантазмам. Революция, борьба миллионов людей за лучшую долю благостны, если они утверждают торжество этой жизненной правды.

Бесспорно, разрешение противоречия между идеалом и действительностью, какое дает писатель, не случайно: оно согласуется со всем его художественным мироощущением. Толстой превосходно чувствует прелесть простых человеческих отношений, природу, жизнь в любви, в мелочах, в радостном и несложном обиходе. Он показал и доказал это своими вещами. Особой наглядной убедительностью в этом смысле отличается его «Повесть о многих превосходных вещах» («Детство Никиты»), произведение, единственное в своем роде. Вещи, изображаемые художником, не только превосходны, но и просты: солнечное зимнее утро, учитель Аркадий Иванович, сугробы, сон, старый дом, ледяшка, колодец, стенные часы и вазочка на них, игра в снежки, елка, лошадка Клопик, лодка, купальня, стрелка барометра и прежде всего сам восьми- девятилетний Никита. Об этих простых и чудесных вещах рассказано любовно, легко, значительно, тонко, живо и до того занимательно и интересно, что повесть лучше самых сюжетных романов. О самых простых вещах обычно писать труднее всего. Толстой шутя справляется с этими трудностями потому, что он хорошо чувствует душу простых вещей; видит их, ценит, любит.

Дети и простые вещи — всегда самое удачное у Толстого.

И еще женщины.

Правда, Сонечки, Веры, Кати, Даши у писателя однообразны и схожи друг с другом. Иногда с трудом отличаешь Дашу от Кати, Сонечку от Катеньки и т. д., но Толстой умеет художественно правдиво и чутко поведать об их удачах и неудачах, о чувствах и настроениях их. Отлично, например, изображена история Дашиных испытаний в «Хождении по мукам»; страницы, где повествуется, как в Даше впервые растет властно пол, словно вселяется в нее некое второе, чуждое ей, страшное и новое существо, принадлежат всецело писателю. Воздушен, прозрачно чист, интимен и мил голубой образ Аэлиты, удачна Зоя в «Гиперболоиде», Сонечка в «Чудаках».

Простые вещи, любовь, женщина, природа, дети — вот в чем ищет Толстой выхода из тупиков, куда заводят человека сладкие туманы, лунная сырость и очарования.

Но выход ли это?

V

Не человек для субботы, а суббота для человека. И революция тогда лишь победоносна, когда она совершается не в угоду мечтателям, фантастам и безумцам, а в утверждение попираемых самых простых, непосредственных, жизненных интересов и запросов миллионов людей. Но все же завет заветов Толстого представляется нам чрезвычайно упрощенным. Противоречие между идеалом и действительностью существует; верно и то, что есть немало очарований и вымыслов, вредных и обреченных на гибель. Но Толстой, по-видимому, склонен думать, что идеалам имманентно присуще «спрядать в юдольный плен» и причинять их носителям разные роковые неприятности и несчастия. По силе сказанного противоречия между очарованиями и жизнью он разрешает путем простого устранения одного из контрагентов, именно очарований. Химеры, мечты, идеи ведут человека к погибели, долой их, да здравствует живая жизнь, очищенная от вредоносных вымыслов! Но это не разрешение противоречия, не ответ, а уход от ответа. Противоречие между идеалом и действительностью на деле разрешается куда сложней.

Есть идеалы «очарования», они отрицают действительность во имя иной действительности. Ее еще нет, но элементы ее даны уже в недрах старой действительности. Очарования людей, домогающихся торжества этой иной действительности, опираются на эти элементы, уже данные, уже зреющие. Они поэтому далеко не всегда беспочвенны. Другими словами, действительность сама существует в сложном, в противоречивом сплетении, в борьбе и в столкновении фактов, тенденций, историй. Одни из этих фактов и тенденций питают бесплодные и явно отжившие очарования, другие питают такие очарования, которые на другой день — полно или неполно — зависит от обстановки — материализуются, овеществляются.

Это общеизвестно. Но если это общеизвестно, то сказать, как говорит, например, Сонечка: «Не бродить в сладком тумане, в очаровании, но жить»,— значит, в сущности, ничего не сказать. Можно

согласиться, что бродить в сладком тумане, навеянном Смольковым, дело куда как не веселое. Можно порадоваться, что Сонечка рассеяла этот туман, но дальше и встает вопрос, как именно жить: ведь жизнь сама многообразна и противоречива. Можно дальше согласиться и с Рощиным: пройдет война, революция, а любовь будет всегда, и ныне и присно, но революция-то и война не прошли. Все дело именно в том, как жить сейчас, теперь, вот в эти годы, в данный исторический отрезок времени. Ссылка на то, что революция пройдет, а любовь останется, ничего не решает.

Завет заветов Толстого — простая отписка. Эта отписка постоянно ослабляет художественную позицию писателя. Замечательная вещь: романы и повести Толстого занимательны, содержательны, правдивы, а окончания их почти всегда разочаровывают. Вспомните наудачу окончание «Чудаков», «Хромого барина», «Хождения по мукам», «Аэлиты», «Ибикуса». Концы в них сбиты, смутны, незначительны, словно автор намеренно оборвал повесть, роман или, не дописав, поспешил поставить точку. Отчего это? В окончаниях своих романов, повестей Толстой обычно выражает излюбленный им завет заветов — жить, жить без очарований, не бродить в сладком тумане. Так как такой ответ не отвечает на всю сложность поставленных в произведении вопросов, то концы не могут не проигрывать: неудачные и как бы недописанные окончания объясняются неудачными и неубедительными ответами художника на одну из самых жгучих проблем человеческой жизни.

Все дело в том, что мы живем в определенной исторической обстановке и не можем из нее вылезти, как не можем вылезти из своей шкуры, поднять себя за волосы над землей. Изуверским «очарованиям» Тускубов, Гариных, Мореев, Руфов со всей силой должны быть противопоставлены очарования Гусева, Шельги,— иначе человечество погибнет. Но Мореи, но Гарины, но Тускубы своих позиций отнюдь не намерены уступать. В ожесточенной, длительной борьбе с ними требуется крепчайшая закалка, мужество, героизм, самопожертвование, могучее развитие социальных инстинктов и подавление узколичных. Суровая обстановка требует суровых людей и средств. Пусть такое самоограничение временно, но оно необходимо. Формула — жить без очарований — ничего тут не решает и может повредить даже. В споре между Лосем и Гусевым мы на стороне Гусева. Гусев прав, когда говорит Лосю, что тот слишком «нанюхался сладкого». Если требуется дело закрепить, «сладкое» сплошь и рядом мешает. У Гусева с Ихой выходил «магнитный разговорец», но в первую очередь он «разнюхивал», что делается в столице Марса, что предпринимает Тускуб. Его тоже тянуло к себе «сладкое», но он не забывал, что «надо меры принимать». Иначе не побеждают. Коммунист Буженинов, попав в современную советскую провинцию, провалился со своими голубыми городами, но, прежде чем очутиться в мелком провинциальном захолустье, он дрался на красных фронтах. Он не сумел приспособить своих мечтаний о голубых городах к новой, пестрой, сложной, будничной, деловой обстановке, но художник не показал нам, что его очарования принесли вред, когда он

дрался. У Малышкина в повести «Падение Даира» красноармейцы идут брать не Крым, а чудесный Даир, страну, текущую млеком и медом. «Очарования» помогают им одержать трудную победу. В социальных битвах, в моменты высших напряжений нельзя обойтись без преувеличений, без иллюзий, без очарований, пускай назавтра эти очарования воплощаются не так, не полностью, не всецело.

Художественный путь А. Толстого дает довольно полный и поучительный ответ на вопрос, каким образом писатель пришел к своему завету заветов.

А. Толстой наделен здоровым запасом жизненных сил, уравновешенным, жизнерадостным мироощущением, большим чувством реальности, крепким юмором. Он обладал и обладает даром видеть «превосходное» в простых вещах, его творчество в своих истоках просто, легко, проникнуто радостным реализмом. Но он рос, развивался и сформировался как писатель в очень своеобразной общественной обстановке.

Он начал свою литературную деятельность бытоотобразителем разложившейся дворянской усадебной жизни. У представителей помещичьего Заволжья ко времени Толстого социальная почва совершенно ушла из-под ног. Остались сумасшедшие бредни, безвольные мечты, пустопорожнее прожектерство и уходящая, нескладная, бессмысленная жизнь, наполненная чепухой и дичью. Это отметил себе прежде всего живой и наблюдательный реалист. Вот откуда журавли и Гнилопяты.

Толстой продолжил свою литературную деятельность, изображая верхушку нашей интеллигенции тоже в ущербные для нее годы. Он нашел здесь растущий отрыв интеллигенции от жизни трудовой страны, неприкаянность, одиночество, самоубийство, сладострастие, предвоенный и предреволюционный столичный чад, голый индивидуализм и «очарования» — барские, надуманные и далекие от жизни. Некто Акундин говорит на одном из интеллигентских собраний:

«Русский мужик — точка приложения идей. Да. Но если эти идеи органически не связаны с его инстинктами, с его вековыми желаниями, с его первобытным понятием о справедливости, понятием всечеловеческим, то идеи падают, как семена на камень. И до тех пор, покуда не станут рассматривать русского мужика просто, как человека с голодным желудком и натертым работою хребтом, покуда не лишат его, наконец, когда-то каким-то барином придуманных мессианских его особенностей, до тех пор будут трагически существовать два полюса — ваши великолепные идеи, рожденные в темноте кабинетов, и жадная, полузвериная жизнь» («Хождение по мукам»).

Словом, и здесь писатель увидел журавлей над Гнилопятами.

Далее, пред Толстым прошли чередою длинной «наши за границей», носители великодержавных идей, победы до конца, мечтатели о щите на вратах Царьграда. Щита они не прибили, но в кофейнях грека Синопли имели возможность безвозбранно наблюдать бега дрессированных тараканов, народное русское развлечение.

Еще и еще журавли над Гнилопятами.

За рубежом художник увидел и носителей современных идей о сверхчеловеке, о золотом веке для избранных. Донеслись до писателя и гигантские всплески русской и западноевропейской революции. Он отринул человеконенавистнический бред Тускубов и стал присматриваться к Гусевым, к Шельге. Он нашел в них непосредственность, примитивную, но крепкую уверенность в себе, настойчивость, здоровье, хорошие мускулы, свежую неиспорченную кровь, готовность отстоять землю от чудовищных черных химер современных властелинов. Он готов их признать. Но писатель знает их больше понаслышке. Недаром с такой осмотрительностью он подходит к ним.

Он дальше, по-видимому, склонен признать будущее за Гусевыми, но сомневается в «гнилом Западе». Он сомнения эти переносит не только на тех, кто живет в виллах, в замках и в особняках, но и на тех, кто ютится в предместьях Лондона, Парижа, Берлина. Активен, заразителен Гусев, но беспомощен вождь рабочих-марсиан Гор; унылы, безнадежны геройски, но впустую гибнущие карлики-рабочие — марсиане. Может быть, слишком далеко зашло вырождение на Западе и уж успело захватить людей труда? И потом: кто их знает, этих Гусевых и Бужениновых, не то они построят голубые города, не то их победят новые Гнилопяты. Верно, в стране раздается уже «шипение пил, шорох серпов, свист кос,— веселые земные песни». В стране в этот год были начаты постройкой небывалые так называемые голубые города («Аэлита»), но не журавли ли это опять над Гнилопятами? Ведь Бужениновы — такие мечтатели, а к мечтателям у художника давнее исконное недоверие!

Так называемые или действительные голубые города? В этом вся суть. Разумеется, если на Западе одни лишь Тускубы и унылые марсианские рабочие-карлики, а у нас преобладают не приспособившиеся к новым условиям Бужениновы, тогда голубые города останутся так называемыми. У нас нет, однако, пока оснований сомневаться. Пестра, текуча, многообразна наша советская действительность, сильны еще Тускубы, но общее направление эпохи совершенно недвусмысленно дает ответ на вопрос, кто кого.

Повесть Толстого «Голубые города» превосходна. У нас немало Бужениновых. Но если сделать еще шаг в этом же направлении и попытаться дать более широкие обобщения, получится поход против плана, против социалистического строительства. Мы предостерегаем художника от этого шага. Пока же в своих вещах, где писатель изображает не только простые и превосходные вещи, но и широкие современные общественные столкновения, А. Толстой представляет точку зрения части остатков прежней интеллигенции, которая разуверилась в прочности и в дальнейшей целесообразности буржуазного общества, сочувственно относится к новым строителям, но не уверена в том, что им удастся построить «голубые города». Отношение А. Толстого к революции очень напоминает отношения между Лосем и Гусевым. И если Лось несколько снисходительно, и не без основания, предлагает Гусеву прежде всего прихватить с Марса мудрость и знание, то вслед за Гусевым мы тоже готовы, не без основа-

ния, кое-что заметить Лосю-Толстому. В разгар битвы Лось кричит Гусеву: «Нужно спасать Аэлиту!» На что Гусев отвечает: «Да что вы ко мне с бабой вашей лезете!» Это хорошо и правильно. И еще правильно и хорошо говорил раньше Гусев Лосю: «...выходит не дело. Летели черт знает какую даль, пожалуйте, сиди в захолустье... Уж не нанюхались ли вы чего-нибудь сладкого?.. Сидеть — цветы нюхать! — этого и у нас на Земле сколько в душу влезет... дело наше надо закрепить...»

В самом деле, прохлаждаться не приходится. Прохлаждаться не приходится, а то как раз попадешь в лабиринт царицы Магр к... паукам.

VI

У нас нет бережного отношения к художникам. Нет его и к Толстому. А. Толстого поносят и разносят. Но, странное дело, читают его вещи с интересом. За ним внимательно следят. Его знают наша молодежь, широкие партийные и советские круги. Нам кажется, что читатель здесь более прав, чем усердные поносители — критики и рецензенты.

А. Толстой — редкий талант.

По своей манере письма он принадлежит к реалистической школе классиков, она, вопреки мнению Лефа, далеко не изжила себя. Реализм Толстого тронут импрессионизмом, но в меру, без крайностей и без преувеличений. У Толстого есть двойное зрение, есть своя тема. Он по-своему видит мир и людей. Он прекрасно владеет русской речью. Язык у него легок, прозрачен, чист. Он слышит, как *звучит* наше родное слово. Его образы выразительны и метки, но они никогда не торчат занозами, они не вычурны и не надуманы. Когда Толстой пишет: «В зеленом небе теплилась чистая, как льдинка, звезда» — это лучше кричащих имажинистских ухищрений. Здесь есть чему поучиться нашим молодым писателям.

А. Толстой занимателен. Он интересный рассказчик. Он самый занимательный у нас писатель. В этом он следует лучшим традициям западноевропейской литературы. Искусство интересно рассказывать у нас никогда не культивировалось и не поощрялось. Вместе с Куприным А. Толстой вводит в наше художество европейскую и американскую манеру быть не только поучительным, но и занимательным. За последнее время писатель иногда, впрочем, злоупотребляет занимательностью, но все же у него есть чувство меры даже в таких вещах, как «Гиперболоид».

Толстой любит смешное. Смех его — легкий, добродушный, не цепляющийся, в нем нет ни сарказма, ни обличения, ни скрытой тоски и грусти. В его смехе есть что-то от русских Гнилопят, от их чепухи и чуши. Он как бы придурковат и наивен. «В Москве,— повествует фельдшер за рыбной ловлей в глухой провинции,— за Крымским мостом железную башню построили — и с нее разговаривают кругом земного шара... Этот бандит-то в прошлом году рассказывал, залезет, говорит, на башню телеграфист и начинает обклады-

вать весь земной шар, всю мировую буржуазию кроет матом... Сперва, говорит, мировая буржуазия никак не могла понять, что за слова? Позвали спецов. Те говорят: это матерное, это из Москвы вас кроют...»

Толстой умеет раздвигать рамки бытовой ограниченности. Он не погрязает в областничестве, не засиживается в Гнилопятах и твердо помнит, что читатель живет и в Новороссийске, и по Волге, и в Сибири, и в Архангельске. Его герои носят прочный отпечаток родного им бытового уклада, но писатель умеет обобщать. Вот почему его хромой барин до сих пор трогает, а Мишука живет еще и здравствует.

Искусством малых величин Толстой тоже обладает. Его деталь уместна, немного импрессионистична, не перегружает повести, рассказа, умело отражает общее в частном.

А к Гусевым художнику следует присмотреться повнимательнее. Правда же, лучше у них искать мудрости жизни, чем у Сонечек Смольковых, особенно в наше время.

СЕРГЕЙ КЛЫЧКОВ

(Лунные туманы)

> «С этого часа и начала весенняя луна над Петром Кириллычем шутки шутить».
>
> *(«Чертухинский балакирь»)*

1

Флобер писал о своем романе «Саламбо»:

«Когда будут читать «Саламбо», не подумают, надеюсь, об авторе! Лишь немногие угадают, каким надо быть печальным, чтобы предпринять воскрешение Карфагена!» Слова эти невольно вспоминаются, когда закрываешь после прочтения роман Сергея Клычкова. И не нужно принадлежать к немногим прозорливцам, чтобы почувствовать печаль писателя и убедиться, что именно от этой печали, в искусственном, им созданном мире прошлого он ищет прибежища для своей чувствительности и для своей мизантропии.

Далекой дедовской стариной, дремучей деревенской староверской лесной сказкой веет от «Чертухинского балакиря». Озорует ведьма, баба-бобылка Ульяна; из мохнатой кочки вылезает леший Антютик; на дне Дубны у мельницы встает дивный терем царевны Дубравны; гасит святые свечи мудрый церковный бес; умирает от сонной травы Маша, уходят люди в заплотинное царство. Как будто подлинны — балакирь Петр Кириллыч, мельник Спиридон, Аким, Феклуша, роман изобилует богатейшим фольклором, как будто тайные моленья «столоверов», девишники, изгнание попа, свадьбы,

похороны прочно приковывают читателя к были, к жизни,— но верить всему этому нельзя: писатель лукавит, хитрит, бытовыми подробностями он обрамляет выдумку, химеру, мечту. Правдив он, лишь говоря, что не может отличить были от небылицы.

Роман называется «Чертухинский балакирь», но не балакирь Петр Кириллыч является главным героем и не мельник Спиридон Емельяныч,— главный герой в романе — месяц — цыганское солнышко. Ему писатель посвятил лучшие свои страницы, и, пожалуй, о месяце — подсчитайте — их больше, чем о других действующих лицах. Месяц у Клычкова гордится, что светел и высок, во всю мочь он обливает еловые ветви; выплывает, как от хорошего токаря, бьет и сыплет зеленое золото; по утрам, когда садится в чащобу, у него расплывается лицо; он плывет, как дорогая корона; золото-зеленой куделью развешивает он свой свет по облакам, повиснув в тумане; а вот он, русоголовый, нагнулся, глаза у него закрыты, губы словно что шепчут сквозь утренний сон; вот дразнится он языком, и нарисован на нем — это доподлинно известно писателю от Антютика — не кто иной, как мужик Иван Ленивый, ему черт за безделье оторвал голову, и катится она с тех пор по поднебесью; горит свечой его свет в заячьих лапах, качается месяц на мачтовой сосне, как золотой фонарь на корабле, рассыпается зайчиками, по дороге, по лесу,— всего о нем не перескажешь.

Но больше всего он колдует, ворожит, усыпляет. Свет его мешается с дубенскими туманами — а они плывут и плывут без конца и без края,— и в этих лунных чарах странно преображается жизнь: простое, трудовое деревенское житье-бытье в лесной сторонке развертывается в чудесную древнюю сагу, теряет ясную дневную видимость, небывалые приключения происходят с балакирем, со Спиридоном, с Феклушей, с Машей, все становится как бы вверх ногами, оборачивается новым, незримым, потусторонним ликом,— полуночная лунная явь уводит в царство теней, призраков, раскрывается невиданная, сверхчувственная тайнопись вещей, и в колдовских лунных полуснах сладостно бродит писатель, держа за руку читателя, забывая о дневном свете, о настоящей, неприкрашенной правде, и, чтобы лучше не видеть ее, он лукаво мешает быль с новыми и новыми вымыслами.

И как благодарен месяцу писатель за этот увод от жизненной скверны и повседневщины! Какой мощный, пламенный, прекрасный и сердечный гимн слагает он лунному чародею!

«Ой же, ты, месяц, цыганское солнышко!..

Все кошки при тебе серы! Все девки красивы, каждый молодец — образец...

Любит тебя серый мужик, потому что под тобой можно поспать, можно руки и ноги хорошенько расправить, до утра прогрезить и обо всем на свете забыть!

При месяце много пригожей жена, и мурцовка ввечеру вдвое вкуснее, при месяце на каждом крылечке словно резьба по застрешке, под месяцем и нечистая сила виляет хвостом возле мужицкой избы в виде блудливой собаки».

Легче спать, легче грезить! — вот почему главный герой в романе не солнце, а месяц. Солнце разгоняет лунные туманы, при солнце нужно работать, добывать, оно не дает забывать все на свете.

Как же это случилось: в наши дни писатель, ратующий за мужиков, со знанием дела повествующий о тюрях и мурцовках, свое внимание сосредоточил не на том, что делают или делали мужики при дневном свете, а на том, что грезится в лунных туманах? Почему он крестьянское солнышко сменил на лунную ворожбу, почему он ищет забвения в лунных очарованиях?

II

Писатель настойчиво излагает и повторяет в романе довольно стройную и по-своему продуманную систему мыслей и настроений. Без преувеличения можно утверждать, что эти мысли занимают центральное место в произведении,— без них роман непонятен и распался бы на отдельные, не скрепленные органически части. Удивительные и волшебные события в жизни Петра Кириллыча, Спиридона, Маши по замыслу автора являются наглядным, образным оформлением этих мыслей.

Сергей Клычков — дуалист.

Человек по Клычкову — двуипостасная тварь. Спиридон Емельяныч, мужицкий мудрец и провидец, устами которого то и дело говорит писатель, открывает дочери Феклуше свою премудрость:

«В жизни человека все по двум дорожкам идет, потому и сам человек как бы на две половинки расколот... Одной половиной человек в небо глядит, а другой низко пригнулся к земле и шарит у нее на груди огневые цветы!.. Все сотворено по двум ипостасям».

Есть плоть, и есть дух. Всему свое время, свое место. И у плоти и у духа есть свои законные требования, но два естества в человеке на земле различны, противоположны друг другу и ведут между собой нескончаемую борьбу. Вера Спиридона построена на этом убеждении. Земле — земное, и самое важное и праведное — мужицкая жизнь. Это — правда превышняя. Во исполнение ее Спиридон покидает монастырь, возвращается в лесную родную сторонку, уносит из монастыря один лишь «недотяпин армяк», устраивает в подызбице свою церковь, скит «столоверческий».

Земле — земное. На земле мир плоти непреоборим, плоть всегда торжествует, главенствует. Непомерна плоть у молельщика Спиридона, про остальных и говорить нечего. Тщетно он отбивает поклоны, спит на голых досках, звонит на чердаке, читает святые молитвы,— слишком могутны его плечи, широка и окладиста борода, и силушка плотская по жилочкам течет. Ни пестом, ни крестом не отмахнешься от непомерной плоти. Совсем не далек был Спиридон Емельяныч от спасенья. Святой Петр уже уготовал ему на том свете почетное место сторожа, а Устинька, первая жена, приходила из загробного царства утолять его плоть, чтобы дотянул он кое-как до святого, но и Спиридон не выдержал — соблазнился. Ласки Устиньки, моления оказались напрасными: пришла ведьма, бобылка Улья-

на, совратила Спиридона. Пожар мельницы, в котором сгорает Спиридон, скит и иконы вполне соответствуют замыслу писателя.

Мир во зле лежит. Спиридон пытался преобороть плоть, не осилил. «Иде же никто пройдет, токмо бог».

В мире господствуют плоть и судьба. «Подчас глядишь: вот-вот человек схватит судьбу за загривок, ан не тут-то было, в самый нужный час в глаз и попала соринка». Героям романа, Петру Кириллычу, Спиридону, Маше, все время попадает такая соринка в глаза. Петр Кириллыч прозевал красавицу Феклушу, он держал у своей груди Машу,— но вышло все же так, что, в конце концов, в его руках очутилась ведьма Ульяна. Маша умирает от сон-травы в первую брачную ночь, судьба и здесь потешается над балакирем, а заодно и над Машей. Судьба разрушает планы Спиридона попасть в святые. Феклуше приходится коротать свой век с мужем, который ей не по душе. Устинька, первая жена Спиридона, помирает, не узнав мужниной ласки.

Судьба не только идет наперекор человеку, она над ним зло шутит, издевается «в самый нужный час». Не случайно писатель олицетворил ее в образе Ульяны-ведьмы, существа озорного, насмешливого, злого, грубого и всюду поспевающего в самый нужный час. «В поле бес нас водит, видно, да кружит по сторонам».

Любопытно: чаще всего судьба-злодейка издевается у Клычкова и вмешивается в дела любовные. С этим мотивом мы встречаемся еще в «Сахарном немце», но там он не разработан писателем, а всего лишь намечен.

В «Чертухинском балакире» писатель довел свою тему до полной, образной и выразительной законченности. Здесь надо искать одну из главных *индивидуальных* причин его общего пессимизма и мизантропии.

Противоречие между телом и духом не находит разрешения в человеческой жизни. Остается один-единственный путь — попытаться устранить дуализм в потустороннем мире. Клычков так и делает.

«Плоть в человеке крепка и упорна, как зимний лед на реке, дух же прозрачен и чист, как вода речная под ним, бегущая по золотому песку чисел, сроков и лет. Растает лед на реке и сольется в виде стоялой и отяжелевшей за зиму воды с весенней веселой водой, тогда придет на землю весна и поднимет над головой высокую чашу, до края налитую светом и радостью, и из чаши Вечный Жених отопьет только глоток... Сотлеет упорная плоть и сольется с духом текучим, рассыпавшись прахом, смерть с дороги под окно завернет и подаяния попросит, и никто ей в куске не откажет и даст самый лучший кусок. Вот что плоть в человеке и что в человеке есть дух».

Сравнение плоти и духа со льдом и водой превосходно, оно монистично и противоречит дуализму писателя, но нас сейчас интересует иное: борьба духа с плотью, неудачная для духа в мире земном, разрешается в пользу духа в мире загробном: плоть преображается, становится единым естеством с духом и вечно живет. Заплотинное царство, о котором так много говорится в романе, и есть этот сверхчувственный мир.

Сергей Клычков отрицательно относится к православной церковности, но он громит ее как «столовер», т. е. как мистик, на иной лад и образец. В вопросе о плоти и духе, о заплотинном царстве он совсем не далек от этой церковности — это ясно всякому, «даже не обучавшемуся в семинарии».

Верит ли писатель по-серьезному в свое заплотинное царство, удовлетворяет ли его примирение противоречия между плотью и духом в боге?

В этом можно весьма и весьма сомневаться. О загробном царстве Клычков рассказывает в очень пленительных выражениях, но в то же время как бы подшучивая, подсмеиваясь и балагуря, с подчеркнутой наивностью и простоватостью: кто ее знает, может быть, и есть это заплотинное царство, а может быть, и выдумано оно, себе и читателю в усладу: «не отличить были от небылицы, правды от выдумки». Не плывет ли оно всего лишь лунным туманом, чтобы лучше было слаще поспать и погрезить? И если сам писатель не знает как следует, выдумка ли, правда ли его царство не от мира сего, то как ему поверить? Когда-то о царстве божием говорили и писали со страстью, с нетерпимостью, с неистовством, ибо там была у людей действительная вера, фанатизм, здесь же только приукрашивание действительности сказкой, над которой иногда не прочь пошутить и сам новоявленный пророк потустороннего надзвездного мира.

Сомнения наши тем более законны, что писатель овеществил и омужичил до последнего предела царство чистейшего и прозрачнейшего духа. В это царство ведет прямая дорога, начинается она с гусенского погоста, упирается в голубой сад, вокруг сада золотая ограда, за оградой растет калина, бежит живая водичка. Людей распределяют там хозяйственно: святой Петр обозначил быть Спиридону сторожем при ограде: «у него силенки — молодого такого наищешься». Словом, великолепный парадиз, где должно происходить таинственное и гармоничное слияние духа и плоти в одно естество, слишком по-земному попахивает русским лаптем, онучей, хомутом и коровьим пометом. Как будто не совсем естественно это соединение мира идей Платона с русскими полатями, неестественно, несерьезно и потому не убедительно.

Серьезен во всяком случае дуализм писателя, его вера в судьбу-злодейку. Это прочувствовано, выстрадано, опирается на известный комплекс чувств.

III

Дуализм писателя, его мысль о роке, потешающемся над человеком, определяются прежде всего общественными эмоциями.

«Ничего, ничего впереди... не видно»,— горестно сознается писатель. Вернее сказать, хорошего не видно, а плохого много.

Плохого много. И в настоящем и в будущем.

Начать с современного цивилизованного человека.

«Самое главное: нет у человека правильного глаза на все...

Ему больше... кажется, а он принимает всурьез... Глаз у него ленивый и надменный».

Все живущее боится человека. Человек мнит себя центром мироздания, а на самом деле занимает в нем малое, подчиненное место.

«В мире есть одна только тайна: в нем нет ничего не живого». Но человек не видит этого, и потому он уничтожает, разрушает, безжалостно топчет вокруг себя все живущее.

«Не за горами пора, когда человек в лесу всех зверей передушит, из рек выморит рыбу, в воздухе птиц переловит и все деревья заставит целовать себе ноги — подрежет пилой-верезгой. Тогда-то железный черт, который только ждет этого и никак дождаться не может, привертит человеку на место души какую-нибудь шестерню или гайку с машины, потому что черт в духовных делах — порядочный слесарь. С этой-то гайкой заместо души человек, сам того не замечая и ничуть не тужа, будет жить и жить до скончания века».

С помощью «железного черта» человек механизирует, стандартизирует, уничтожает живое вокруг себя. Материя побеждает дух. Человек окружает себя довольством, сытостью, удобствами, но у[illegible]шает духовную жизнь. Растет материальная культура, но в ущерб духовной. Так расщепляются, по мысли писателя, плоть и ду[illegible]

Будущее безрадостно. Уже в «Сахарном немце» Сергей Клычков показал, как гибнет старый, прадедовский психический уклад под грозными бичами железного века. Зайчик, обыкновенный житель лесной сторонки, со всей своей наивной, поэтической душой ввергается в страшную пасть последней империалистической войны. Военная обстановка, муштра, необходимость посылать на убийство и убивать — опустошают духовно Зайчика и доводят его до петли. Вот этого опустошения, распада цельного когда-то «столоверческого» человека и боится писатель. И не только боится, но и чувствует, что весь ход современной жизни обрекает этого человека на [illegible]рание со всем его когда-то прочным и крепким бытом.

В «Чертухинском балакире» Клычков любовно живописует этот быт: «скит» Спиридона, изумрудные леса, старая мельница, река Дубна, песни, поверья, пляски, сундуки с девичьей срядой, расшитые простыни и полотенца (по простынной каемке в самом низу у постели бежит вышитый красным и синим шелком петух, и от него цепочкой впереди с расставленными кверху хвостами куры и желтые цыплята), сон-трава, моленья, вещие сны, но все это уже в прошлом, отошло, отзвучало, было и быльем поросло: «приходит и нашей стариковской жизни конец».

Впереди и в настоящем — «железный черт», торжество «непомерной» механики, материальной культуры над духом, над Спиридоновой верой; позади — милая сердцу, но отжившая старина. Кругом все чужое, враждебное, непонятное, бессмысленное. Отсюда — ощущение не только разрыва между материей и духом, но и рока, судьбы-злодейки, издевающейся над человеком, игра слепых сил, коловерть.

Дуализм писателя, вера в судьбу-злодейку питаются, таким образом, прежде всего разладом художника с современной «железной»

общественной средой. Конечно, дуализм, вообще говоря, старше железного века; дуалисты существовали задолго до нынешней цивилизации; писатель воспринял теорию о двуипостасной твари от «столоверческой» седины, но особая трактовка этого вопроса, заостренность его по-своему объясняется именно этим разладом. У Клычкова плоть и дух противопоставляются друг другу не познавательно, а как бы чувственно и этически. К гносеологии он, по-видимому, равнодушен, его занимает «непомерность» плоти и ее непреоборимость, но она непомерна потому, что человек забыл о духовном, забыл о главной тайне: все — живое в мире, предал себя в руки железному черту, который заместо души привинтил ему гайку.

Спорить с писателем по поводу его воззрения на плоть и на дух здесь едва ли уместно, но одно следует отметить.

Роман Клычкова вновь и вновь подтверждает истину, что расщепление мира на две ипостаси, принципиально враждебные друг другу, есть миропонимание по сути своей пессимистическое и мизантропическое. Эту истину «Чертухинский балакирь» подтверждает не теоретически и отвлеченно, а наглядно, в художественной форме, путем эмоционального опыта художника.

Дуализм — пессимистичен, безнадежен. Только материалистический монизм, рассматривающий «дух», «душу», психическое как функцию «непомерной плоти», материи, примиряет диалектически противоречие, которое мучает Клычкова, и только он, этот монизм, жизнерадостен, не требует подспорья в виде заплотинного царства. Мы знаем стихийных материалистов в художественном слове. Таким был Л. Н. Толстой. Он, как художник, по-иному разрешал вопрос о материи и духе. Как художник он был жизнерадостным язычником.

Сетования Сергея Клычкова на то, что человек вскоре уничтожит все живое, имеют свои основания; его протесты против механизации и стандартизации жизни тоже своевременны и от них нельзя легко отмахнуться. Недавно американский писатель Синклер Льюис написал превосходный роман «Мистер Беббит»; он показал в нем, как душит и ошаблонивает почтенных мистеров современная буржуазная действительность. Она заставила Беббита, даже Беббита, бунтовать по-своему против этого мертвящего нивелирования и обездушивания.

Механизация — явление грозное, но выхода следует искать не в «столоверческом» прошлом, а в социалистическом будущем; механизация — порождение не железного черта, а капиталистических общественных отношений. Это смутно сознают иногда — увы, наш русский романист! — даже мистеры Беббиты. Сам по себе «железный черт» в других руках, при иных общественных условиях несет лишь освобождение человека от власти стихийных, природных сил и от судьбы-злодейки. В «железном черте» имманентно отнюдь не заложено ничего, что уничтожало бы главную «тайну». Появись сейчас железный черт в образе, напр., трактора в Чертухине, не знаем, устоит ли наш проповедник заплотинного царства от того, чтобы не согрешить и не воссесть на него для обработки лесной сторонки, если в этом будет нужда? Сдается — не устоит. Ах, силен, силен бес!

Хороши свадебные песни, месяц, Дубна, лесные тропы, романтична подызбица Спиридона, но как бы ни пытался приукрасить спиридоновское житье-бытье писатель, трудно забыть о темноте, о безграмотности, о невежестве, свивших себе прочное гнездо в тысячах российских Чертухиных, трудно и невозможно забыть о тяжелом, подъяремном труде, о батраках, о нищих. Приятно и занятно побеседовать с Антютиком, но когда эти Антютики вдохновляют проламывать головы дрекольем, топить в колодцах врачей, изгонять учителей, изуверски обходиться «своими средствиями», пропадать пропадом ото вши, сифилиса и разных «родимчиков» — весело ли это? Нет, пусть уж переселяется Антютик куда подальше, куда подальше!

IV

«Чертухинский балакирь» — произведение большой общественной значимости.

Надеюсь, тов. Горький не посетует, если я приведу одно место из его лично адресованного письма: оно имеет прямое отношение к нашей теме:

«Мне кажется,— писал он этим летом,— было бы своевременным отметить в текущей литературе разноречие двух отношений к деревне, наметившихся уже довольно определенно: поэтизация деревни, нисходящая до сочинений Златовратского и иже с ним, и скептическое отношение к деревне, напоминающее Слепцова. Я говорю не о тенденциях, они еще не слышны, а о настроениях,— это уже есть. Как хотите — думайте,— но все-таки человек бунтует для того, чтобы достичь покоя. Поощрять его в этом следует. Ты, милый, бунтуй, не забывая, что это — работа навсегда, на тысячелетия.

Я встретил «Цемент» Гладкова — произведение не художественное в принятом смысле слова, но и не чисто «агитационное» — с радостью, потому что это у нас первая попытка поэтизации созидающего труда и хотя достаточно корявая, неубедительная в диалогах,— но сопоставьте-ка ее с гекзаметрами Златовратского, которыми он написал картину косовицы в «Устоях», или с гекзаметрами Радимова, с «Сахарным немцем» Клычкова...»

В другом письме — его, к сожалению, у меня сейчас нет под рукой — М. Горький пишет, что разноречие двух отношений к деревне он видит не только в России, но и во французской, в немецкой, в итальянской, в японской и даже в индусской литературах.

Алексей Максимович несомненно прав: разноречье в нашей литературе наметилось довольно отчетливо.

Мужиковствующая струя у нас чрезвычайно сильна. Пожалуй, она преобладает. Вернее, однако, сказать: у нас есть две струи. Одна из них чрез Всев. Иванова, Леонова («Барсуки»), Сейфуллину, Неверова, отчасти чрез Пильняка сопутствует, содружествует Октябрю. Эти писатели не боятся «железного черта» и не ищут в седовласой патриархальности разрешения «проклятых вопросов» современности. Они выросли, воспитались, окрепли в революционной атмосфере. Любя «плоть», деревню, ратуя «за крестьянский мир чест-

ной», нередко идеализируя деревню, досадуя, что город «забижает» крестьян, они все же — худо ли, хорошо ли — усвоили, что без города и без рабочего крестьянину некуда податься и что уходить в подызбицу Спиридона — дело негожее и пустое.

Другая струя — струя Клычкова, Клюева, отчасти Есенина. Не скажу, что они реакционны в узкополитическом смысле. По-своему они и за Октябрь и за Май, но они напуганы железным веком, городом, они тянут к сычёной браге, к патриархальной деревенщине, не веря в то же время в ее возврат. Они — квиетисты. Им чужда поэзия творческого, преображающего, освобождающего труда, поэзия «рая», творимого человеком по своей воле и хотению, своими руками и мозгом.

Сергею Клычкову в «Чертухинском балакире» удалось найти наиболее яркое художественное воплощение в прозе этим настроениям. Вместе с тем его роман как бы подчеркивает, подытоживает расхождение в нашей литературе двух основных линий: городской, бодрой, призывающей человека преодолеть косность природных сил, и деревенской, пессимистической, уязвленной, пассивной, объятой страхом пред веком пара и электричества. Такое расхождение является своего рода сигналом, о нем следует крепко пораздумать.

Впрочем, деревенским писателем Клычкова можно назвать лишь в очень условном смысле. Действительно, и «Сахарный немец» и «Чертухинский балакирь» отражают в известной степени чувства и мысли гибнущей патриархальной, «крепкой», спиридоновской деревни, но Клычков в целом не крестьянский писатель, во всяком случае не писатель трудовой крестьянской жизни. Недаром главным героем его романа, помимо месяца — цыганского солнышка, выступает балакирь, краснобай, лентяй, неудачник Петр Кириллыч да Спиридон, который больше сидит в своем «скиту», чем работает. Очень много они спят, грезят и вообще «прохлаждаются». Трудовая деревня не показана ни в «Сахарном немце», ни в «Балакире». Она писателя не интересует. В этом коренное отличие Клычкова от прежней народнической художественной литературы, в том числе и от Златовратского, не говоря уже о Глебе Ивановиче Успенском. Клычкова больше занимает фольклор, интимные, узкоиндивидуальные и религиозные переживания.

Социологически Клычков — довольно причудливая и яркая смесь патриархальной деревенщины, лишившейся корней и устоев, и прежней интеллигентской богемы, в недавнее время посильно эсерствовавшей, но растерявшей за революцию этот багаж и ищущей теперь прибежища в лунных чарах.

Романы Клычкова — показатели распада нашего народничества. Когда-то крепкое своими общественными настроениями, оно окончательно выветрилось в наши дни. Вместо идеализации трудовой деревни — идеализация фольклора. Вместо Ивана Ермолаевича и подлиповцев — балакирь Петр Кириллыч; широкие общественные цели сменились религиозным атавизмом, лунными, обманными чарами. Прибавился страх перед железным чертом, совсем затуманились перспективы.

Клычков необычайно талантлив. С точки зрения фольклора роман имеет первоклассную ценность. Писатель сумел показать спиридоновскую, дикую, дремучую Русь в ее плоти. Она встает как заповедный, нетронутый, свежий и пахучий сосновый бор. Ни у Мельникова-Печерского, ни даже у Лескова нет такого телесного ощущения этой Руси. Революция, как это ни странно с первого взгляда, помогла нашей литературе заглянуть в такую канонную Русь, так ее почувствовать, как этого не было никогда.

Художественные достоинства романа высоки и несомненны. Прекрасна и чиста у писателя наша родная речь, разговорный, упрощенный сказ с тонкими, прочувствованными и напряженными лирическими отступлениями, полушутками, с прибаутками, с умеренной словоохотливостью. Выразительны образы, многие из них запечатлеваются прочно:

«Андрей на лугу так уложит травяные валы — издали примешь за оконный оклад, когда трава на другой день от росы пожелтеет, а пашня — как книга с прямыми строками, раскрытая на самой главной странице: только читай, если разум имеешь...» «Сенька... когда сам было копнул поглубже на штык, да не пошел заступ, о что-то упершись, так матюкнулся, что, кажется, родная мать его, косоглазая, царство ей небесное, Домна, высунулась с погоста и покачала на сынка головой...» Таких мест в романе много, они обильно и легко рассыпаны повсюду. Образы лишены надуманности и наигранности, от них пахнет и вправду лесной сторонкой.

Освежает язык ряд самобытных, клычковских оборотов и выражений, народных, но очищенных писателем.

Несколько хуже обстоит дело с обрисовкой героев. Клычков больше рассказывает о них, чем их показывает. В романе, напр., не доказано наглядно, что Петр Кириллыч — балакирь. Мы должны пока на слово поверить писателю.

Клычков — поэт. Его последняя книга стихов «Домашние песни» выделялась узким лирическим кругозором и тщательной вязью рифм. «Сахарный немец» и «Чертухинский балакирь» — его первые прозаические произведения. В последнем романе он удачно сочетал поэта с художником-прозаиком. Это очень редкое сочетание. Клычков показал, как можно, *оставаясь поэтом*, стать прозаиком. В этом оригинальность его романа с формальной стороны и шаг вперед по сравнению с «Сахарным немцем», романом интересным, но написанным в большой мере по Андрею Белому.

Все это хорошо, очень хорошо.

Но не хорошо, а плохо с Спиридоновой верой, с книгой «Золотые уста», с бесами, с лешими, оборотнями, с заплотинным царством. Какая идейная и наивная старина! Обезвреживает эту мистику и лесную чертовщину то, что писателю, видимо, и самому дико порой всерьез говорить об очажных и церковных бесах, о хождении деревьев друг к другу в гости.

По поводу всех этих удивительных и необычайных историй остается сказать словами писателя:

— Это уж да. Это уж да!

Последний роман Сергея Клычкова «Князь мира» показывает дальнейший рост писателя. Подобно «Чертухинскому балакирю» роман написан в полуфантастической, полуреалистической форме, но в «Балакире» явный перевес на стороне фантастики, в «Князе мира» преобладает реалистический элемент. Пред читателем снова стародавняя деревенская Русь, но деревня на этот раз взята Сергеем Клычковым в ее социально-бытовых отношениях. Сказка и фантастика только обрамляют картину патриархально-господской России, или, вернее, являются ее цветом и ароматом. Цвета пестрые и яркие, ароматы луговые, но все же они не скрашивают «дикости и невыразимой печали слепецкого пустыря», где ютится село «Скудилище». В самом деле, тут все дико и печально: «ни озимое нигде не прозолотится расшитой праздничной ризой, не прозеленеют зеленым сарафаном веселые яровые хлеба, торчит один белоус, посеянный бесом, натыканный мужичьим лихом несъедобный костырь, пялится пырь-трава у дороги, да в давно запущенных бороздах сидит там и тут, как колдун на корточках, низкорослый бредняк...» И весьма уже не сказочная Баба Яга Костяная Нога, а барыня Рысачиха, существо весьма реальное и, пожалуй, более страшное, чем любая ведьма. Рысачиха удалась Клычкову. Образ ее запоминается и не затемняется образами других Рысачих, о которых сложено у нас немало жутких повествований. Также своеобразны барин Бодяга, староста Никита Мироныч, Аленка, Лукерья, старуха Секлетинья. Благодаря тому, что Клычков взял для романа новую социально-бытовую тему, деревня потеряла у него идилличность, которой он раньше грешил в своих более ранних вещах,— неприкрашенная правда подлинных общественных взаимоотношений заставила художника трезвей и глубже посмотреть на наши «Скудилища», и самый сказочный неразменный рубль превращается уже в реалистический символ. В соответствии со всем этим «балакирство» Клычкова приобрело более содержательный характер, и не случайно ему пришлось стать более сдержанным в отношении к излюбленным своим рассуждениям о духе и плоти, о превышней правде, о том, что все скоро будет сожжено и вытоптано человеком, что придет «железный черт» и все живое погубит. Рысачиха страшнее любого «железного черта».

Язык романа — прекрасный русский язык. В «Князе мира» Клычков стал осмотрительнее на лирические отступления; они у него сделались более ровными и спокойными, роман от этого явно выигрывает.

Мы приветствуем поворот Клычкова. «Князь мира» для Клычкова — очень важный этап. Он хоронит в нем патриархальную деревню. Жалеть об этом не приходится, и хотя его мысли о бесплатежном царстве неопределенны, но более современны, чем сетования на железного черта. Балакирство, правда живое и остроумное, все же, нам кажется, следует еще больше убавить.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

(Мраморный гром)

I

В «Петербурге» у Андрея Белого есть прелестные страницы о детстве и о журавлях. Николай Аблеухов, опустошенный, одинокий, затерявшийся среди каменных громадин столицы, в перепутанных линиях ее улиц и проспектов, объятый мглой и туманами, неожиданно вспоминает о детстве. Голос детства звучит ему, как старая забытая родина. Этот голос невнятен, но дорог и мил:

«...как невнятно над городом курлыкание журавлей, он также невнятен; высоко летящие журавли — в грохоте городском горожане не слышат их; а они летят, пролетают над городом,— журавли!.. Где-нибудь, на Невском проспекте, в трепете мимо летящих пролеток и в гвалте газетчиков, где надо всем поднимается разве что горло автомобиля,— среди металлических этих горл, в час предвечерний, весенний, на панели, как вкопанный, встанет обитатель полей, в город попавший случайно; остановится,— кудлатую, бородатую голову на бок он склонит и тебя остановит... вздохнет: «там... кричат.... журавли»... Оба вы поднимаете голову. Поднимает голову третий, пятый, десятый... Вокруг целое кольцо любопытных: у всех подняты головы, и тротуар — запружен; городовой пробирается; и нет; не сдержал любопытства; остановился, голову запрокинул; он — смотрит. И ропот: «журавли». «Опять возвращаются...» Над проклятыми петербургскими крышами, над торцовой мостовой, над толпой — предвесенний тот образ, тот голос знакомый?.. И так голос детства! Он бывает не слышен; и он есть; курлыкание журавлей над петербургскими крышами — нет-нет — и раздастся же! Так голос детства!»

Этот мотив о детстве, о забытых, о радостных и грустных, об освежающих впечатлениях для Андрея Белого совсем не случаен. Белый с удивительным искусством умеет рассказывать о них. Вот маленький седенький старичок Аполлон Аполлонович выбивает ладонями такт, плавно выступает, отсчитывает шажки, прогуливается направо и налево; он обучает Коленьку танцам. Вот трубочист, поражающий Котика Летаева своей отвагой — он бродит над трубами. Вот самоцветная звезда летит к засыпающему ребенку на постель. Вот воспоминание о матери Котика с похудевшим лицом, с гордой родинкой, с немного обиженным ртом, с перловыми зубами, с полуизогнутыми черными ресницами глаз. Вот отец Котика — профессор математики, обдумывающий рациональные способы житья-бытья... в укромном месте. Вот профессор Задопятов, бездарность, пошляк, страдавший зобом величия,— на шестьдесят первом году своей жизни он открывает в себе «маленького, очаровательного пупса», готового бежать в детский сад; это превращение изображено Белым с несравненным мастерством. Мы верим писателю, когда он напоминает нам

о девушке,— она закрывает рукой лицо любимому, и сквозь прозрачную кожу видно тогда на свету, как красным сиянием в ней разливается ее кровь. Прекрасны и эти белые, красные, зеленые избы с третьим чердашным под крышей окном, бьющим по глазам солнечным отражением,— это прохладное озеро, оно поплескивает студенцом, а рыболов у самой воды останавливает свой полет и бьется на одном месте белоснежным, острым крылом; и этот *мраморный* гром, ворчащий будто на самой земле; и эти лиловые вечера, грустные от зеленорогой луны. От этих очаровательных картин, сцен, мелочей веет жизненным, чудесным и осенним, словно от антоновки. В них необычайная утонченность, острота, выразительность и своеобразие художественных восприятий соединяется с наивностью, с простотой, граничащей с чем-то детским и непосредственным; Белый богат ими и щедр на них, как, может быть, ни один из современных писателей. Они рассыпаны у него всюду, в любом романе, в повести, в дневнике в изобилии. То, что у значительного художника сверкает редким, драгоценным и скупым украшением, у Белого разбросано без всякого расчета, как-то само собой, как будто все это обычно. В этих счастливых местах нет и намека на мистику. Они насыщены данным нам миром, самостоятельным и прекрасным независимо от наших впечатлений.

И вдруг эти куски закрываются. Далекий и полузабытый голос перестает звучать, и как будто уже и в самом деле не было и нет его обладателя; в темной, в зловещей и холодной пустоте встают мрачные ледяные комнаты, коридоры, улицы, проспекты, в них — одинокий, оставленный, забытый всеми, с последним смертным отчаянием человек; возникает что-то огненно-хаотическое, бьющие адские пламенные, испепеляющие вихри, бешено и ослепительно крутящиеся спирали, пучатся и лопаются в грохотах огромные шары; действительность раскидывается, распахивается безобразнейшим бредом, чудовищными и неправдоподобными снами,— грозными библейскими видениями пророка Иезекииля; нас пытаются ввести в особые, запредельные, немыслимые, потаенные миры, которые невозможно представить, о которых нельзя рассказать обычным человеческим языком; словно террориста Александра Ивановича, нас окружают какие-то хари, гады с пакостными отпечатками; они гадят глазами, каждым своим словом, движением, они совершают кровавые, бессмысленные, гнусные и омерзительные дела. Полно — люди ли они, или это вочеловечившиеся адовы исчадия? Мелькает бессмысленнейшее слово, будто бы кабалистическое, а на самом деле черт знает каковское — «енфраншиш», нам будто предлагают бороться при помощи его с мраком, с нечистью; енфраншиши разрешаются в бессмыслицы, во что-то магическое, колдовское, шаманное. И неожиданно: Кант со строгими категориями чистого разума, Риккерт, немецкие мыслители, точные науки, математика,— попытки набросить на раскалывающийся, разлетающийся космос сеть бесстрастных логических схем, жажда осмыслить окружающее, взвесить, размерить с точностью, с аккуратностью и с упорством педанта, разложить все по клеточкам, чтобы все находилось, покоилось в строжайшем порядке. Еще не-

сколько страниц, и уже вперил в вас пронзительный и едкий свой взор Гоголь; в сознании запечатлеваются человеческие нетопыри Аблеуховы, губастые и липкие Липпанченки, сербророгие Мандро, чванливые и пошлые Задопятовы, дико блещет очами столяр Кудеяров — не то он потомок колдуна из «Страшной мести», не то хитренький хлыстовец Распутин. Все они более жутки, чем смешны. Бессмысленное енфраншиш воплощается в черта Достоевского; мы переброшены в смутные, в сложные душевные пространства, мы блуждаем в запутаннейших психологических лабиринтах; мы отягчены, утомлены этими блужданиями, готовы запутаться — и вот, будто синий просвет, там кто-то печальный, грустный, поникший, задумчивый: может быть, он несет с собой успокоение, примирение, освобождение от душевных бурь, тяжестей, от злой мороки? Но и он уже расплывается неясным пятном, скорее всего его и не было. Кто же был и есть? Был и есть сам автор. Это несомненно. Во всем остальном можно вполне законно усумниться. Он и есть тот странный, безымянный герой, который на мгновение является в толпе, спующей по петербургским линиям и проспектам. Мы не посвященные. Может быть, этот незнакомец открывается в антропософских мистериях лишь избранным. Это вполне возможно. Мы не посвященные. Нам видно только одинокого, грустного и одаренного человека, выпавшего из эпохи, как выпадает из колыбели ребенок, оставленный без присмотра матерью.

Андрей Белый вполне владеет тайной художественного изображения наиболее радостных, глубоких, жизнеутверждающих реальных начал бытия, но эта особенность его, как художника, сплошь и рядом не воспринимается, не замечается. Счастливые куски постоянно затемняются ненужными домыслами, сухим рационализмом, бредом, трансцендентальной символикой, психологической перепутаницей.

Почему же этот, поистине замечательный и редчайший писатель, испытывает так часто эти крушения, переживает срывы и задыхается от мертвенных вымыслов?

II

Андрей Белый часто возвращается в своих произведениях к детству. О детстве написаны его «Котик Летаев», «Крещеный китаец». «Котик Летаев» испорчен бесплодной попыткой заглянуть в доврожденную страну, восстановить память о памяти, рассказать о состояниях, когда в ребенке еще нет сознания, нет разделения на «я» и на «не-я». Задача неразрешимая:

«...и сознание было: сознаванием необъятного, обниманием необъятного; неодолимые дали пространств ощущались ужасно; ощущение выбегало с окружности шарового подобия — щупать: внутри себя... дальнее; ощущение сознания лезло: внутри себя... внутри себя — достигалось смутное знание».

По поводу этих и подобных мест — а ими «Котик Летаев» перегружен — можно сказать лишь словами — да простит нам писа-

тель — словами памятного Козьмы Пруткова: нельзя объять необъятного. Самое же подозрительное в этих ухищрениях то, что Котик Летаев формируется, думает и чувствует слишком по Рудольфу Штейнеру. По-видимому, Белый хотел изобразить, как эфирное и астральное тело, согласно учения Штейнера, входит в тело физическое. Во всем этом много придуманного, головного, навязанного рассудком, но домыслы — опасная вещь для искусства, и оно плохо с ними мирится. Однако, если откинуть эти попытки, перевести описанные Белым состояния Котика на более простой и человеческий язык, дополнить их другими реальными и правдивыми художественными показаниями, станет вполне очевидным одно странное обстоятельство: *у Котика Летаева первые сознательные состояния совпали с бредовыми видениями.* «Первое «Ты-еси» схватывает меня безобразными бредами»... «ощущение мне змея»... «вот мой образ вхождения в жизнь: коридор, свод и мрак; за мной гонятся *гады*»... «переживание звука телесного голоса, *как грохота бестолочи*, переживание тела, *как бездны, в которую рухнул ты* — безобразно пухнуть и пучиться — вот посвятительный образ: в произрастание жизни...» У Котика крайняя нервная впечатлительность, обостренная восприимчивость, просто звук для него разрастается в грохот, обыкновенное зрительное восприятие становится грозным, кошмарным видением. Едва ли также будет ошибкой сказать, что, помимо как бы обнаженной нервной системы, мы имеем дело с острыми болезненными припадками. Бредовые видения, которые изображаются в «Котике Летаеве», должны быть отнесены к болезням,— «Врезал мне все это (гадкие бреды.— *А. В.*) голос матери: «он горит как в огне». Мне впоследствии говорили, что я *непрерывно* болел: дизентерией, скарлатиной и корью, в то именно время», т. е. когда впервые Котик начал сознавать свое «я». Многие из детей бредят и болеют и скарлатиной и дизентерией, но далеко не у всех первые сознательные переживания своего «я» совпадают с бредовыми видениями. У Котика это было.

Бредовые состояния отличаются бестолочью и непрочностью. Они легко возникают, но также легко и исчезают, сменяются другими. Если первые сознательные впечатления носят такой характер, они должны отразиться и на других состояниях, когда действительность воспринимается в более обычном и нормальном виде: первые, пережитые сознательно ощущения являются самыми сильными, яркими и глубокими. Они оставляют неизгладимые следы и в дальнейшей жизни. У Котика эти ощущения ненадежности мира составляют вторую особенность его психического склада. «Впоследствии, уж привыкнув к действительности, все боялся я, что она утечет от меня и что буду я — без действительности: вне действительности разовью миры бреда». Действительность, данная нам, крайне неустойчива; ощущения подобны тонкой коре, облегавшей земной шар в древнейшие доисторические времена, огненные лавы тогда постоянно разрывали ее, раскрывались огненные массы, и земля била потоками, морями, океанами вулканических извержений. И неизвестно еще, что есть настоящая действительность: этот ли мир огненных, воспаленных,

безобразных бредов, находящихся в хаотическом, в вихревом становлении, или тот другой, наш мир, приобретший относительный порядок, устойчивость, бытийственность. «Не-я» — огневое, красное; пламенные всплески вселенной (огонь Гераклита) во всякий момент готовы прорваться сквозь кору нашего сознания. Человек из темных недр своего «я» вытягивает линии, пункты, грани, он протягивает перепонку из своих ощущений, но порог сознания зыбок: вот-вот все снова сдвинется с места, понесется в пламенных, в космически-огненных, в жарких бессмыслицах. Все готово лететь. Недаром Котик называется Летаевым. «Роковые потопы бушуют в нас: берегись — они хлынут». «Бреды-факты и мифы суть действительность».

Есть еще одна своеобразная черта в восприятиях мира Котиком. Ребенок не понимает метафоры, т. е. он ее понимает буквально. Он уподобляется дикарю, который миф, символ объясняет себе, как подлинные реальности. Именно благодаря такому пониманию мир воспринимается и истолковывается в религиозном смысле. Лишь позднее человечество, в меру зрелости и роста своего разума, начинает на миф и на метафору смотреть, как на условность. Котик тоже не понимает мифа и метафоры, подобно всем детям, но в отличие от среднего, от нормального ребенка у него и это непонимание, и эта наивность развиты несоразмерно с обычным психическим детским складом. Едва ли у кого-нибудь из писателей найдутся такие тонкие, точные, подробные и убедительные изображения этих наивных истолкований метафоры. Белый то и дело возвращается к ним и в «Котике Летаеве», и в «Крещеном китайце». К этому надо сделать еще одно дополнение: у Котика Летаева метафорические и мифологические образы возникают с поразительной легкостью. Мифологически и метафорически воспринимались Котиком не только мертвая натура вещей, но и люди, и люди прежде всего — «ярче всего мне четыре образа; эти образы — роковые: бабушка и лыса и грозна: но она — человек, мне исконно знакомый и старый; Дорианов — толстяк, и он бык; третий образ есть хищная птица: старуха, и четвертый — лев: настоящий лев; роковое решение принято: мне зажить в черной древности...». Мир метафор, мифов неустанно ткется ребенком; достаточно отцу, матери, родным, знакомым прибегнуть к уподоблению, и воображение Котика уже нагружается соответствующим метафорическим и мифологическим миром. О дяде Васе говорят, что он обивает пороги казенной палаты. А чем обивает? Может быть, войлоком, может быть, камнем. Говорят, он горбится за казенным столом в три погибели. Очень жаль дядю Васю: он сгибается — голова падает на паркет, он баками метет его, а, может быть, еще хуже — голову он всовывает между ногами и вытаскивает носовые платки — из-за фалды. Неудивительно поэтому, когда Белый пишет: «мир и мысль — только накипи: грозных космических образов; их полетом пульсирует кровь; их огнями засвечены мысли; и эти образы — мифы. Мифы — древнее бытие: *материками*, морями вставали когда-то мне мифы... ныне древние мифы морями упали под ноги; и океанами бредов бушуют и лижут нам тверди: земель и сознаний; видимость возникла в них, возникло «я» и «не-я»; возникли отдельности... Но

моря выступали: роковое наследие, космос врывался в действительность... изрывалося сознание в мифах ужасной праматери; и потопы кипели».

Мир — есть миф. Мифы живей реальной действительности; мифы — гераклитова огненная сущность космоса; но они ужасны, они являются всегда человеку в грозах и бурях, на них роковой отпечаток темной испепеляющей древности, в каждый момент они готовы загасить тусклый свет сознания, прорваться сквозь него и явить свой космический, чудовищно-страшный лик. Твердь — наше «я», сплошь и рядом безуспешно-старается обуздать, взнуздать эту бешеную стихию. Она — всюду. Она — в видимом, в зримом. Потусторонний, потаенный мифологический мир, здесь, на земле, в нас, среди нас. Для него не надо измышлять ни рая, ни особых небесных обиталищ. Вещи, предметы, люди, мы сами — суть древние мифы; «Камо пойду от духа твоего и от лица твоего камо бегу?»

Вселенная Котика Летаева — вселенная грозных бредовых гераклитовых, фалесовых, эмпедокловых видений. Ее нельзя считать родной, своей, ей нельзя отдаться, довериться, положиться на нее; она пугает своей сумятицей, бестолочью, мгновенными провалами, она отталкивает, встает как огненный меч архангела, стерегущего входы в потерянный рай уравновешенных чувств. Отсюда — страх и сознание своей покинутости и огромного одиночества.

Котик Летаев, живущий в бредах, в мифах, угнетающе одинок. Котик сознает себя как маленькое несчастие в мире. Отец — грохоход, тетя Дотя — кресло в чехле, дядя Вася — гад, а в конце концов жить странно, страшно и одиноко. Спасаться от всего этого бредового мифологического мира надо в себя: больше — некуда. В самые ранние годы у Котика возникает сознание, что у каждого человека есть «эдакое такое свое», скрытое от других, оно растет, зреет где-то под спудом; это «свое» тщательно прячут, хоронят, и когда оно обнаруживается, человек неожиданно оказывается совсем иным, не схожим со своей видимостью. У каждого — свои тайны. Эти тайны пугают. Прислуга Дуняша гуляет с приказчиком. Она с ним что-то делает в кухне, и это — важное. То же самое делает кухарка. Племянник отца, Кистяковский, нравится ребенку, а меж тем — он государственный преступник; некий таинственный Антонович, профессор из Киева, со своей шайкой, по уверениям отца Котика, собирается погубить Россию, — он, значит, страшный разбойник; Малиновская — зеленый ордер, она всех разобщает и обо всех рассказывает неприятные вещи; мама непостоянная и т. д. Ребенок сжимается, съеживается в щемящем одиночестве.

Не хочу сказать, что все впечатления бытия Котика сводились к бреду, к мифам, к одиночеству. В произведениях Белого, посвященных детству, есть картины, сцены, от которых веет и неподдельной радостью, крепким и наивным детским миром. Белый превосходно вспоминает о прогулках по Арбату, где летал «сереброперый» снежок, пушисто ложился, а ворона с карниза хохлилась; чудесны воспоминания об отце Котика, которыми открывается «Крещеный китаец», о матери, о Раисе Ивановне, и т. д., таких страниц у Белого

много; эти воспоминания давали возможность писателю не замыкаться в круг бредовых, отшельнических настроений.

Белый не хуже любого реалиста знает разумом, что мир Гераклита и Фалеса, огненного хаоса — не имеет ничего таинственного: «может быть,— пишет он,— лабиринт наших комнат есть явь; и явь змееногая гадина: гад дядя Вася; может быть: происшествия со старухой — пререкания с Афросиньей-кухаркой; ураганы красного мира — печь в кухне; колесящие светочи — искры...» Страшный «Лев» — самая обыкновенная собака, сенбернар, ее звали Львом. Белый не оспаривает реалистического толкования первых сознательных ощущений Котика, но упорно, вопреки логике и рассудку, он твердит свое, заявляя, что спустя двадцать лет странные бредовые видения вновь стали для него явью и что «Лев» являлся ему и позже. Очевидно, бреды продолжались, и детские ощущения нашли себе поддержку и в более зрелом возрасте. Белый постоянно возвращается к ним и в стихах и в прозе.

И вспыхнула и осветилась мгла:
Все вспомнилось... Не поднялось вопроса:
В какие-то кипящие колеса
Душа моя, расплавясь, протекла.

Предчувствиями неизбежной, надвигающейся, надвинувшейся катастрофы, погибели вселенной, людского общества, летящих куда-то в тартарары,— проникнуты все лучшие вещи Андрея Белого.

В «Серебряном голубе» поэт Дарьяльский то ожидает второго пришествия, то ему кажется, что никакого второго пришествия не будет: возможно, что судную трубу украл с неба дьявол, и на Русь прет темная, тупая, косная сила востока своими бесовскими, хлыстовскими, распутинскими радениями. В «Петербурге» северная столица как будто есть и как будто ее нет,— нам только кажется, что она существует; скорее всего она лишь видимость. Есть линии, проспекты, несутся роем отпечатанные книги, циркуляры, приказы, распоряжения; проносится карета Аполлона Аполлоновича, пугает по ночам прохожих красное домино, на чердаке живет Неуловимый, но все это, в конце концов, происходит в некоей математической точке и носит призрачное бытие. Петербург расплывается в гиблых туманах, в сумятице и в невнятице, в бреду. И люди — не люди, а зловещие темные тени, марионетки, гофмановские существа. Ужасная сардинница — бомба — символ злого огненного хаоса, готового нелепейшим и неожиданнейшим образом взорвать непрочную кору бытия. Явь переплетается с горячечными кошмарами, и они кажутся более реальными, чем эта сомнительная, готовая во всякий момент распасться, исчезнуть, действительность.

Сенатор Аблеухов и его сын — лишь маски: сними их — и покажется другое, дикое, разнузданное, древнее лицо монгола, недаром Аблеуховы — потомки монгольского предка. И сын и отец оплетены линиями, логическими схемами, цепью неумолимых логических предпосылок, кантовскими категориями чистого разума, но это лишь видимость; настоящее — в старинном туранце, который во-

площался много раз и снова воплотился ныне, чтобы разрушить все устои; «в испорченной крови арийской должен был разгореться старинный Дракон и все пожирать пламенем». И Андрей Белый уверен, что мы накануне великого *труса*:

«Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит; прыжок над историей — будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого *труса*, а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич.

Петербург же опустится.

Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет; — брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обагрят поля европейские океанами крови; будет,— будет — Цусима. Будет — новая Калка...

Куликово поле, я жду тебя!

Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родной землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов — в прародимые, в давно забытые хаосы... Встань, о Солнце!»

«Петербург» Андрея Белого насыщен этим страхом пред огнедышащим, древним хаосом. Все зыбко, неверно, ненадежно: каменные здания, строгие циркуляры, разум, культура — все это однажды может быть поглощено огненными стихиями. Действительность подобна кольцам Сатурна, вот они разорвутся и падут в раскаленное отцовское лоно.

В наше индивидуальное «я» тоже постоянно готовы ворваться рои хаотических призраков: наш телесный состав едва-едва справляется с ними; достаточно немного ослабнуть усилию и напряжению, и душой властно овладевает огненный дракон, бреды, стихия. Самая смерть представляется Белому как разрыв, разъятие органов чувств, когда центростремительное ощущение утрачено нами, когда мы разорвались на части, и целостным является лишь сознание о разорванных ощущениях. Бешеный, дикий ураган подхватит человека и понесет в бестолково-бьющий огненный центр.

Те же самые мотивы мы находим и в последнем, еще не дописанном романе «Москва». Москва Андрея Белого — старая, предреволюционная. От нее несет помойкой, тухлыми яйцами, клопами; в ней роятся августовские, кусачие мухи; в ней все «миазменно», грязно, убого. Здесь некий обыватель Грибиков ткет паутину сплетен, жалких слухов; заслуженный профессор Задопятов десятки лет изрекает всем надоевшие пошлости; знаменитый математик Коробкин старается гнусную «иррациональность помойки» и отхожего места преодолеть рациональной ясностью математических формул, игреков и иксов. Это сначала, в девяностых годах, а позже Москва — уже «дебристый» мир, невнятица, бессмыслица. Человеческие толпы бесцельно толкаются, мечутся, мелькают, бегут по улицам и переулкам. Непонятно зачем, для чего, с какой целью, но все сдвинулось с мес-

та, все перемешано; как будто кто-то перетряхнул здания, площади, улицы, и перепуганные люди несутся в страхе куда попало.

Москва под ударом: «проперли составы фасадов: уроды природы; дом — каменный ком; дом за домом — ком комом; фасад за фасадом — ад адом; а двери, как трещины. Страшно, Москва повисла над Тартаром». Москва Андрея Белого бредит грозными, кровавыми и безумными бредами; время нависло над задопятовской и коробкинской Москвой погибельно. Но в ком воплощается эта гибель? «Петербургу» грозил восток, великий древний туранец, монгол с узкими и варварскими глазами.

Теперь Андрей Белый перестал бояться востока, древнего туранца. И востоку и западу вместе грозит разрушением с виду весьма почтенная, весьма практичная, весьма с виду культурная фигура Эдуарда Эдуардовича Мандро. Мандро — иностранец, представитель фирмы. Он — «богушка» для шестнадцатилетней Лизаши, которая считает себя его дочерью. Его костюмы отлично выутюжены, у него такие внушительные сребророгие пряди, но иногда эти пряди начинают напоминать о черте. Если присмотреться к Мандро, не трудно будет убедиться, что за ним — какие-то зловещие прочерни, мрачные коридоры; откроет он их — ворвутся пещерные обитатели. Не случайно профессору Коробкину мерещится этот чернодырый мир: «доисторический, мрачный период еще не осилен культурой, царя в подсознанье; культура же — примази: поколупаешь — отскочит, дыру обнаружив, откуда, взмахнув топорищами, выскочат, черт подери, допотопною шкурой обвисшие люди». Этим дикарем является уже не желтый восток, не революционер Киерко, не рабочий люд, не мужик, а цивилизованнейший Мандро. Впрочем, Мандро лишь игрушка в руках более могущественных людей. Он — агент германского штаба, но и это не главное. Главное, может быть, в докторах Доннерах, в этих совсем добродушных буддологах, скромно проживающих в квартирах на Кирхенштрассе, с непременным послеобеденным сном, с незатейливыми неуклюжими шутками. Они почти обаятельны, эти трезвейшие Доннеры, даже тогда, когда «с огромнейшей легкостью» за обедом во славу Христа собираются проткнуть земной шар мировой войной. Они-то и есть настоящие пещерные люди. Они лезут на мир отвратительными спрутами, чтобы схватить его, увлечь на дно океана, опустить туда материки подобно Атлантиде. Вторая часть романа «Москва» заключается ужасной, с редкой силой написанной, картиной пыток Коробкина сребророгим Мандро.

Безумие, хаос, невнятица побеждают разум. Напрасно математик Коробкин разорванным ртом кричит: «я верю — в сознание, не в грубую силу», его валит, связывает горилла — Мандро, выжигает свечой глаз. Коробкин сходит с ума, но сходит с ума и Мандро. В Москве в это время грохочет барабан, он сзывает миллионы людей убивать друг друга. Начинается мировой пожар. Правда, в Москве остается подпольщик Киерко.

Спасет ли он ее от цивилизованных горилл?

III

В этом мире хаоса, стихии, невнятицы, бессмыслицы, огненных бредов, чудовищных кошмаров единственным надежным оплотом является наше «я» с его разумом. Ураганы красного мира, космические вихри, черные пустоты и провалы разбиваются о твердь нашего «я». Оно подобно духу божию, который носился над бездной, слову, из которого все начало быть, свету, торжествующему над тьмой. Бушующие космические океаны лижут порог нашего сознания, готовы затопить, поглотить его, но оно выдерживает этот гигантский напор; наше «я» связует мир хаотических явлений, вносит в них порядок, гармонию, и из сумятицы жизни встает новый мир во всей своей прочной данности и непреложности.

Само собой разумеется, что такое «я», такое сознание может быть только трансцендентальным, лишь это «я» — в состоянии противопоставить себя «дебристому» миру. *Андрей Белый исключительный рационалист* при всем своем понимании мира как красного урагана. Не случайно он естественником работал по зоологии беспозвоночных, изучал Дарвина, Ферворна, химию. Его любимые философы и писатели — немецкие. «Все, что люблю я на Западе,— признается он,— невольно как-то связано для меня с Германией».

Наряду с увлечением буддизмом, браминизмом, оккультизмом, теософией, антропософией, Белый читает Канта, Шопенгауэра, Риккерта, Вундта, Милля, Спенсера, материалистов. В числе его любимых писателей мы находим рационалиста Ибсена, философа-художника Гете. Белый пишет стихи, повести, романы, но одновременно с этим из печати выходят его теоретические работы: «Символизм», «На перевале», «Поэзия слова» и т. д., в которых отдается полная дань спекулятивному мышлению.

Его художественные произведения нередко крайне рассудочны: в них всегда нетрудно найти следы той или иной философской системы, учения, течения. Непосредственные художественные интуиции у него то и дело подавляются теоретической деятельностью. Белый, может быть, самый головной писатель из русских художников слова. Главные герои его романов и повестей — теоретики, схематики, аналитики, словом,— «головастики». Фанатиком игреков и иксов являются профессор Коробкин, отец Котика Летаева. Аполлон Аполлонович Аблеухов ценит в мире лишь прямую линию, циркуляр; его сын Николай — кантианец, провокатор Липпанченко — рассудительный и осторожный человек, террорист Неуловимый — длинно рассуждает о символизме, о мировом пространстве, об утверждении прав личности и т. д., поэт Дарьяльский — все время умствует и анализирует. Доннеры и Мандро, грозящие проткнуть мир войной,— трезвые, уравновешенные люди; большевик Киерко внимательно наблюдает мелочи, из них он строит непреложные выводы, его память походила на куль скопидома. Наконец, Котику Летаеву угрожает преждевременное развитие, его сознание перегружено размышлениями и анализом и самое главное: бредовые видения, кошмары, духовные прозрения в мир Фалеса и Гераклита и Эмпедокла почти

всегда у Белого очень отвлеченны и теоретичны. Есть несомненная правда в утверждении, что Андрей Белый очень неустойчив в своих настроениях. Он ожидал и второго пришествия Христа, и эсхатологического преображения мира, и нашествия варваров с востока, от Дарвина он бросался к Канту, от Канта к теософии, от теософии к антропософии доктора Штейнера, и, кажется, сейчас его очень занимает Киерко, от которого он ждет отпора гуннам, прущим с запада в лице «докторов» Доннеров и их приказчиков Мандро. Но эта неустойчивость у Белого объясняется в значительной степени его умственной подвижностью, скепсисом, аналитической неугомонностью. Не успевает Белый утвердиться на мистических проповедях Мережковского и Розанова, как разъедающий анализ рассудка показывает ему ядовитые и иронические слова о специалистах по Апокалипсису, которые отправляются на север Франции «наводить справки о возможности появления грядущего Зверя»,— о некоем мистике, который ездил летом на кумыс: «он старался поставить вопрос о воскресении мертвых на практическую почву»; едва его убеждали в пришествии Христа, как у поэта уже готовы горькие и сатирические строки:

Стоял я дураком
В венце своем огнистом,
В хитоне золотом,
Скрепленном аметистом...
...И палевый привет
Потухшей чайной розы...
На мой зажженный свет
Пришли степные козы.

Дальше хуже: Мессию отправляют в сумасшедший дом и надевают на него смирительную рубашку. Каким высоким искренним лиризмом в «Серебряном голубе» проникнуты страницы, посвященные Руси, деревне, крестьянам! «Знают русские поля тайны, как и русские леса знают тайны; в тех лесах бородатые живут мужики и множество баб; слов немного у них; да зато у них молчанья избыток; ты к ним приходи — и с тобой они поделятся тем избытком; ты к ним приходи, ты научишься молчать; пить будешь Зори, что драгоценные вина; будешь питаться запахами сосновых смол; русские души — Зори; крепкие, смольные русские слова!..» Но вся эта отличная лирика затем перебивается картинами «радения, источенных тел», грузной рябой Матреной с корявыми руками, с выпятившимся животом, с тупым взором, вперившимся во французскую булку, бесстыжей и жадной до ласк. Столяр с дикими и чудными очами оказывается изувером, у серебряного голубя вырастает хищный ястребиный клюв, секта голубей, братьев во Христе, душит Дарьяльского. *За свинописью* он старается увидеть *иконопись*, но за иконописью оказались трусливая и страшная хлыстовщина и распутиновщина. В «Петербурге» Белый ожидает, что Сóлнце-Христос избавит нас от погибели, но торжествует ужасная и нелепая сардинница, символ хаоса. В «Котике Летаеве» писатель старается провидеть нерожденное время, бытие до сознания — и тут же сверхэмпирическим видениям Котика — Фалесову огню, мистическому Льву — писатель дает совсем

эмпирическое объяснение. И не напоминает ли доктор Доннер в «Москве» «божественного» учителя — доктора Штейнера?

Андрей Белый — скептик, аналитик, схематик, теоретик. Он любит и ценит спекулятивное мышление. Больше того: разум, сознание для него, как мы уже отмечали,— единственная прочная опора, оплот против злого хаоса во вселенной и в общественной жизни. Профессор Коробкин спасается от жизненной невнятицы в мир интегралов. Сенатор Аблеухов заключает себя в линию, в учреждение, в приказ, его сын Николай заклинает в себе старинного монгола Кантом. Белый тоже отступает от бредов, от хаоса, от перепутаницы в мир чистого разума. Там все точно, соразмерно, взвешено, упорядочено... Но дело в том, что и по отношению к разуму, к сознанию писатель остается скептиком. В мире силлогизмов, понятий все упорядочено, но порядок чрезмерен; здесь все сопряжено, но нет творческого синтеза, все гармонично, но эта гармония есть гармония линии, сухой схемы. В теоретическом познании, в мире строгих предпосылок, обязательной причинности — нет плоти, крови, жизни. Если страшен Фалесов и Эмпедоклов мир, то не менее страшен и этот мир мертвых, отвердевших теорем, игреков и иксов, положений, ясных и точных понятий, представлений и образов. В своей книге «Символизм» Андрей Белый пишет, что наука утверждает объективную эмпирическую действительность, располагая материал в методический ряд. Однако, располагая данные опыта в такой ряд, наше познание не дает, не может дать мировоззрения: «наука и мировоззрение не соприкасаются друг с другом нигде». Научные дисциплины дают сумму разнообразных и разнородных знаний о мире, они рассекают его на части, но все это не является общим знанием о космосе. Общее знание есть знание *о жизненном смысле* явлений, вопрос же о смысле сущего не входит в круг ее научных задач,— вопроса *о ценности*, *об оценке мира*, хорош он или плох, для науки не существует. Наука, познание лишь тогда получают смысл, когда предварительно разрешен вопрос о ценности и о смысле сущего. Но и сущее, так как оно дано нам в эмпирическом опыте,— есть хаос, невнятица, бессмыслица, огненный дракон, сатурнова раскаленная масса, бред, варварские орды пещерных людей, монголов, Доннеров, горилл-Мандро и т. д.,— наше бытие тоже бессильно разрешить вопрос о ценности жизни и космоса, оно гибельно в своей основе, и оно всегда торжествует над разумным, над интегралом, над Кантом, над культурой. Окончания романов, повестей Андрея Белого всегда трагичны по одному образцу: культурное, разумное беспомощно гибнет от безумной, роковой, бессмысленной стихии: горилла-Мандро губит математика Коробкина, сардинница разрушает строгие линии кабинетов, учреждений, проспектов, размеренную жизнь Аблеуховых, хлыстовцы расправляются с Дарьяльским. От разума веет чем-то нестерпимо ограниченным, пошлым, стереотипным, бессильным и жалким. И Андрей Белый уже не прочь пошутить, посмеяться над завзятыми интегральщиками, представить их в окарикатуренном виде, чтобы в конце концов отчаяться в этом «разумном, добром, вечном». Может быть, больше всего неприязни возбуждает в нем профессорская среда.

Следует лишь вспомнить, с какой едкостью он изобразил в «Москве» чествование московским ученым синклитом Коробкина, с каким остроумием и злобой дан Задопятов. Более добродушно относится Белый к Коробкину, но он у него беспомощен со своими гениальными открытиями, оторван от реальной жизни, ничего в ней не понимает. С иронией, правда, добродушной, изображен отец Котика Летаева. Мир ученых для Белого — мир педантов, догматиков, сухих, бессильных рационалистов, далеких от живой жизни. Таков и наш разум. От бестолочи, от невнятицы Белый пытается укрыться под прочные своды некоего почтенного здания — имя ему разум, но здание оказывается холодным, неприютным, лишенным красок и человеческого тепла. В разуме нет ничего творческого, а лишь творчество оценивает, осмысливает сущее. Получаются своеобразные «ножницы» между жизнью, которая хаотична и бессмысленна в своем бешеном беге,— и разумом, который творчески бессилен и отрешен от действительности. Гром — мраморный. Одно противоречит другому, меж тем и другим лежит пропасть. Дисгармония абсолютна. Она — в природе вещей. В нашем распоряжении, очевидно, нет и не может быть реальных средств перекинуть мост над пропастью. Эмпирический материал тут непригоден. В конце концов, бессмыслица и невнятица торжествуют и в жизненных творческих процессах и в храме разума.

Белый пытается сомкнуть «ножницы» своим символизмом.

Символизм Белого не есть обычная литературная школа, направление в ряду иных школ и направлений. Его символизм — религиозное мировоззрение, ведущее к теургии и к антропософии. И анализ художественных произведений Белого, и неоднократные его теоретические заявления и признания с несомненностью убеждают, что символизм писателя вызван прежде всего потребностью разрешить дуализм между бытием, творчеством и сознанием. «Эмблематика смысла» исходным своим пунктом имеет этот дуализм. Разрешить его, по Белому, можно только в том случае, если мы в мистериях почувствуем наличие некоего высшего Единства. Только это Единство и сопрягает бытие и сознание, сообщает им настоящую ценность и смысл. Поэтому-то Белый определяет символ прежде всего как Единство, как Лик. «В центре искусства должен стать живой образ Логоса, т. е. Лик... Лик есть человеческий образ, *ставший эмблемой нормы*». Эстетика является в сущности этикой. Живой образ, освещающий бездну жизни и бездну познания смыслом, есть реальность в реальности. Символ Белый противопоставляет синтезу: «слово «синтез» предполагает скорее механический конгломерат вместо положенного; слово же «символ» указывает более на результат органического соединения чего-либо с чем-либо». Но и это не совсем точное выражение, как в том признается Белый: символ не только образ в нашем представлении, он — живейшая реальность, связующая наше «я» с «не-я». Более того, по мысли Белого, символ имманентен бытию и сознанию. Он есть их смысл. Именно на этом основании Белый полагает строгое различие между символом и аллегорией. Аллегория есть рассудочное истолкование символа, между тем символ — наша этическая оценка мира, переживаемая всем нашим су-

ществом, всеми недрами нашего бытия. В «Петербурге» Александр Иванович Дудкин (Неуловимый) говорит Николаю Аблеухову: «не путайте аллегорию с символом: аллегория это символ, ставший ходячей словесностью... символ же есть самая апелляция к пережитому вами». Далее он говорит о символических переживаниях: «под влиянием потрясения в вас дрогнуло стихийное тело, на мгновение отделилось от тела физического и вот вы пережили все то, что вы там пережили (над сардинницей.— *А. В.*); затасканные словесные сочетания, вроде «бездна — без дна», или «вне себя» углубились, для вас стали жизненной правдой, символом; переживания своего стихийного тела, по учению иных мистических школ, превращают *словесные смыслы и аллегории в смыслы реальные, в символы...* есть школы опыта, где ощущения эти вызывают сознательно... *ваш кошмар претворяют работою в закономерность гармонии, изучая тут ритмы, движения, пульсации и вводя всю трезвость сознания в ощущение расширения, например...*»

Нужные слова найдены: символ преображает жизненные бреды и кошмары в закономерность гармонии. Реальность символа открывается в особых мистических опытах. Искусство есть одна из несовершенных ступеней к этим опытам. Оно — религиозно. Андрей Белый — очень неустойчивый писатель, но в определении своего символизма он никаких значительных колебаний не пережил. Здесь он — тверд.

Что сказать по поводу его символизма?

Мы, материалисты, наделены *особым ощущением*, что мир прочно дан нам, существует независимо от нас, обладает своим порядком и гармонией. Это есть особое ощущение, как ощущение, например, тяжести. Оно ежедневно и ежечасно подтверждается практическим опытом, и у нас поэтому нет решительно никаких оснований считать это ощущение иллюзорным. Белый не обладает этим ощущением. Для него, как для художника, более действительно совсем другое ощущение,— то, что мир прочен и гармоничен лишь в нашем представлении, в нашем «я»; за его порогом он — злая невнятица Эмпирическую проверку этого своего убеждения при помощи общественной практики он отвергает, признавая лишь мистические, строго субъективные опыты. Здесь нам спорить с ним не приходится. Земле земное. Мы — земнородные существа: иных критериев в распознавании того, что есть истина и что — заблуждение, кроме земной практики, у нас нет и не может быть; с точки зрения этой практики теургия, мистерии лишены достоверности; наша практика относит их к явлениям патологического характера и вполне в том права. Творчество Андрея Белого с необычайной отчетливостью вскрывает эту патологию: Белый в нашей действительности видит только хаотическое и бредовое, он глух ко всему закономерному; закономерное дается лишь разумом, но разумное, согласно его мнению, подобно ледяным полярным пустыням. Если бы такое восприятие действительности и такое понимание существа разума было свойственно лишь только одному Белому, его творчество представляло бы один лишь клинический интерес, но это не так. Белый отразил настроения, пси-

хологию целых общественных групп. Он сделал это с исключительной силой и с огромным талантом. Кроме того, крайне обостренная способность видеть и подмечать все бредовое, и в то же время слишком интегральное, рассудочное — дала художнику возможность создать ряд типов, изобразить целый ряд событий, искаженных и преувеличенных, но имеющих безусловную художественную ценность. Вместе с водой никогда не следует выплескивать ребенка. Осуждая беспощадно мистический символизм Белого, нельзя забывать, что за плечами Белого стоит эпоха, что он художник, каких немного наберется в русской литературе, что он прокладывает свои пути. Словом, произведения Белого имеют большое художественно-общественное значение.

У Белого — трагический разрыв между бытием и сознанием, причем бытие хаотично, а сознание мертво. Теоретически совсем необязательно определять разум лишь как сухой, безжизненный, механический аппарат. Совсем необязательно видеть воплощенный разум в Коробкине, в Задопятове, в сенаторе Аблеухове, в Николае. Им можно с успехом противопоставить, например, древнего грека, у которого способность к спекулятивному мышлению соединялась с богатством жизненных инстинктов, с физической красотой и здоровьем; можно указать на жизнь миллионов людей непосредственного труда, где познание находится в органической связи с работой, с творчеством, с жизнью. Между бытием и сознанием существуют очень большие противоречия, но они не абсолютны, а относительны, они возникают и разрешаются в процессе становления. Разум есть сам частица бытия, часть целого, и уже одно это обстоятельство не позволяет дуализм бытия и сознания считать неразрешимым. Однако разрыв между разумом и жизнью, признание линейности, отвлеченности жалкого бессилия рассудочного познания весьма показательны для буржуазной культуры времен упадка. Современное научное познание достигло необычайных результатов, современные открытия поразительны, чудеса техники есть, действительно, чудеса. Человечество имеет все основания гордиться своим умом. Но нынешнее буржуазное знание своим объектом имеет, главным образом, вещи, материю, мертвую природу. Оно и живой организм рассматривает только как совокупность, как соединение мертвых частей. Но живой организм не только созерцает и объясняет, но и творит, делает, радуется, печалуется, страдает. Существует то, что называется духовной жизнью, нравственностью; существует общественная жизнь, классы со своими представлениями прекрасного и отвратительного, достойного и недостойного, доброго и злого. Эта сторона общественной жизни для современной буржуазной науки не существует уже по одному тому, что понятие общественной жизни она подменяет понятием индивидуума и самое общество она рассматривает, как простой конгломерат таких индивидуумов. Естественнонаучный материализм, господствовавший и господствующий до сих пор, исключает из сферы своего внимания все, что связано с творчеством общественного человека, т. е. общественные оценки, нравственность, идеалы и т. д. Поэтому вполне прав Маркс, когда он по поводу этого

материализма писал в тезисах о Фейербахе: «главный недостаток всего предшествующего материализма — включая и фейербаховский — заключается в том, что предмет, действительность, чувственность берется только в форме *объекта*, или в форме *созерцания*, а не как *человеческая чувственная деятельность*, *практика*, не субъективно. Отсюда и произошло, что *деятельная* сторона, в противоположность материализму, развивалась идеализмом, но только абстрактно...» И далее: «Самое большее, чего достигает *созерцательный* материализм, т. е. материализм, который понимает чувственность не как практическую деятельность, это — созерцание им отдельных индивидов в «гражданском обществе»... «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его». Все это остается в силе в полной мере и по сию пору. *Механичность, линейность, холодная объективность и созерцательность современных научных дисциплин объясняются тем, что они игнорируют деятельную, практическую, творческую сторону общественного человека, связанную с этическими и эстетическими оценками. Только в диалектическом материализме, сочетающем в себе объективность познания с высоким идеализмом, с выводами, что делать, как и для чего надо изменять природу и общество,— познание и творчество, разум и практика, сознание и бытие, субъект и объект находят живое диалектическое* разрешение своих противоречий. Критика познания, данная Белым в «эмблематике смысла», где он в отвлеченной и мистической форме указывает, что научное знание исключает творчество и, следовательно, оценку, не касается материализма диалектического, о котором Белый едва ли даже как следует наслышан. Типы ученых-педантов, чудаков, пошляков, созданные Белым, незабываемы, но и эти художественные обобщения очень условны. Есть Коробкин, Задопятов, но есть и Ленин, холодный аналитик, мыслитель и одновременно страстный борец за лучшие идеалы человечества.

Механичность, схематичность присущи не познанию вообще, а современной буржуазной культуре, ее нынешним носителям, очутившимся «у гробового входа». К тому, что мы сказали, надо прибавить оторванность ученых от труда, крайнюю специализацию и дифференциацию различных отраслей научного знания, машинизацию, решительный перевес техники и т. д. Если все это принять во внимание, станет понятным, почему Белый разумное воплощает в Коробкиных, в отце Котика, в Аблеуховых и т. д.

Это одна сторона дела.

Другая сторона заключается в том, что разум оказывается бессильным предотвратить такие невнятицы, как империалистическая война, колониальные зверства, обман, алчность и проч. Еще сравнительно недавно Коробкины наивно и честно были уверены, что успехи разума, культуры мало-помалу в своем поступательном развитии справятся с этими «невнятицами», что когда-то без особых потрясений восторжествует «разумное, доброе, вечное» и что они, Коробкины и Задопятовы, и есть главные мыслители и сеятели этого доброго и вечного. Это прекраснодушие давным-давно изжито без остатка.

Восторжествовали Мандро-горилла, Доннер, во славу Христа проткнувшие землю войной. Против них поднялись все те, кому невмоготу стали «хапы», невнятица усугубилась во сто крат, все наполнилось новыми жутями и «мармароками». Коробкин признается: «в корне взять... я знаю, что жил в заблуждении... думая, что ясность мысли, в которой единственно мы ощущаем свободу, настала: она в настоящем — иллюзия; даже иллюзия — то, что какая-то там есть история: в доисторической бездне, мой батюшка, мы — в ледниковом периоде, где еще снятся нам сны о культуре...» Словом, разум, культура явно обанкротились.

Андрей Белый всегда был болезненно чуток ко всякой жизненной дичи. В этом повинно отчасти детство. Нужно особое неблагоприятное стечение обстоятельств, чтобы у нервного и впечатлительного Котика первые сознательные состояния совпали с огненными бредами. Консервативная профессорская семья, с разговорами об ужасных государственных преступниках, о страшных и неведомых Антоновичах, которые воспринимались ребенком, как кровавые разбойники и бандиты, тоже наложили свою печать на детскую психику. Далее следовал Владимир Соловьев с пророчествами о грозном желтом Китае, о варварах востока, готовых ринуться на запад, эсхатологические ожидания второго пришествия, проповедь Мережковского о грядущем хаме, домашняя мистика В. Розанова, мужичьи бунты, неудачи первой революции, мировая война, разнузданность мировых горилл и гиббонов — и вот мир кажется хаосом. Он катастрофичен, кругом угнетающая и вопиющая бессмыслица. И вывод: соединить в высшем синтезе довременный хаос жизни с механизированным и бессильным разумом может только символ. Андрей Белый отразил кризис жизни и кризис сознания лучших и наиболее чутких представителей класса, идущего верным и неизбежным путем к гибели. Он сделал это с единственно ему присущей силой и гением.

Белый прекрасно видит ахиллесову пяту своего символизма. Символ-Лик он старается объявить, правда, очень осмотрительно, имманентным миру, но это — безнадежная попытка. *Всякий символ, даже реалистический по своей природе, не может быть имманентным тому, что он символизирует.* Крест есть символ страдания, красное знамя есть символ борьбы пролетариата, но ни то, ни другое не есть ни страдание, ни пролетарская борьба. Символ всегда есть нечто слишком обобщенное, отвлеченное, иносказательное, лишенное конкретных отличительных знаков, он всегда схематичен, в нем отсутствуют самые живые, жизненные частности, а в искусстве они самые главные. Поэтому символ всегда обескровливает искусство, удаляет его от реализма. Крест напоминает о страдании Христа, а подробности — как сплели венец из терний, дали пить уксус, как плевали в Христа, есть настоящие художественные изображения, а не напоминания. Красное знамя тоже напоминает о борьбе пролетариата, но изображение баррикады, сгусток черной крови на углу стены, скрюченные, посиневшие пальцы убитого ребенка дают возможность представить эту борьбу во всей ее конкретности. Можно

обрамить символ современным, нынешним, это всегда так и делают большие художники; но и в этих случаях символ всегда отделяется в представлении от конкретных свойств, черт, проявлений, здесь вечное не прилипает к временному, не проникает в него: иначе и быть не может: символ есть всегда нечто отличное от символизируемого. Потребность в широком обобщении вполне удовлетворяется *синтетическим образом*, в котором органически объединяется группа явлений; к обобщению с помощью символа прибегают тогда, когда недостает реальных средств для воплощения чувств, мыслей, ощущений.

Все эти соображения еще в большей мере должны быть отнесены к мистическому символизму Белого. Его символизм должен уничтожить «ножницы» между хаотическим бытием и ледяным рассудком, между громом и мрамором, но пропасти между тем и другим у Белого абсолютны и непреодолимы. Символ-Лик Андрея Белого повисает в некоей торичеллиевой пустоте. Он пытается объять необъятное, поэтому он лишен живой конкретности. Символизм Белого лучше всего подтверждает ту истину, что символ никогда не бывает имманентен действительности и что к нему прибегают, если художник чувствует, что обычных обобщенных образов ему не хватает. Символ Белого постигается в особых мистических опытах, лишь тогда он ощущается как реальность; такое раскрытие символа уводит его за пределы реальности, ставит его *над* действительностью. Далее, символ Белого — есть образ *религиозно-этической* нормы «с того света», меж тем искусство имеет дело преимущественно с нормами *эстетического* порядка. Этика вносится художником в искусство, но она подчинена эстетике, истоки которой, как и этики, совершенно реальны.

Религиозное понимание искусства никогда не приносило пользы художнику. Творчество Андрея Белого в этом отношении чрезвычайно поучительно. Белый работает не с пером в руке, а с резцом. Его Аблеуховы, Липпанченки, Коробкины, Задопятовы, Мандро, Матрены, Луки Силычи, отцы Вуколы вырезаны со всей остротой гоголевской манеры, которая у писателя, впрочем, вполне самобытна. Его психологические анализы тонки и убедительны, его лиризм насыщен и в меру патетичен. Способность Белого схватить, претворить по-своему деталь даже чрезмерна. Этому соответствует и богатейшая словесная инструментовка, чутье к музыке слова, к ритмике. И, наряду с этим, читатель нередко погружается автором в невнятицу. Он испытывает утомление и даже местами раздражение. Изобразительная часть вдруг обрывается, писатель старается постигнуть непостижимое, раскрыть нам в грозных и бредовых видениях недра бытия и человеческого духа; кошмары, бессмысленные сны, яви следуют друг за другом, переплетаясь в неправдоподобных сочетаниях, неожиданные отступления, сомнительные рассуждения ведут нас куда-то в сторону, путают. Словесная мощь ослабевает, начинается тот «енфраншиш», о котором говорит Дудкин,— мелькают странные, неубедительные словообразования, художник шаманствует. Он кружит нас, как бы в хлыстовских радениях, он колдует, устрашает, старается ввести нас в мир тайн, он рассказывает нам, что должна испытать душа, ко-

гда она покинет физическое тело, он хочет показать, как пульсирует в нас стихийное, астральное тело, как действительность становится сновидением, и сновидение — явью. Мы — у порога к постижению Великого Символа, мы готовы знать его последним, предельным знанием. И вдруг — туман рассеивается, перед нами умное и скептическое, лукавое и улыбающееся лицо художника. Он говорит нам: Фалесов огонь — пламя в обычной кухонной печи, а Дудкин — алкоголик, а сардинница — бомба, может быть, отнюдь и не символична, она ужасна в самом обычном реальном своем виде. Знаете ли, между нами, все Штейнеры похожи на Доннеров, а апокалипсические откровения преподаются в кабачках, не верьте этой кабацкой мистике. Обрадованные, мы перечитываем снова самые эсхатологические и таинственные страницы и убеждаемся, что откровения художника построены по весьма рассудочным схемам.

Самые мистические, сверхэмпирические места в произведениях Белого есть самые головные, надуманные. Весь его символизм от рассудка. Художник в Белом начинается там, где кончается мистический символист. Тогда Белый пишет о журналах, о детстве, о многих поистине превосходных вещах. Это естественно: трагедия современного мистицизма, и символического и несимволического, в том, что он выдумывается в наше время головой, а не идет, хотя и от темных, дикарских, но непосредственных чувств.

В том и его приговор.

Андрей Белый слишком большой скептик и рационалист, чтобы стать фанатиком теургии и антропософии. Думается, что и он сам прекрасно чувствует, что теургические откровения не помогают ему как художнику. Символизм с большой буквы старательно удаляется автором и в новом издании «Петербурга», и в «Котике Летаеве». От этого его вещи только выигрывают.

Как бы то ни было: символизму не удалось сомкнуть «ножницы» между хаотическим бытием и выхолощенным сознанием.

IV

За последние годы Андрей Белый делает попытки подойти к Октябрьской революции. В кратком предисловии к роману «Москва» Белый пишет: «в первом томе, состоящем из двух частей, показано разложение устоев дореволюционного быта и индивидуальных сознаний,— в буржуазном, мелкобуржуазном и интеллигенческом круге. Во втором томе я постараюсь дать картину восстания новой «Москвы», не татарской; и по существу уже не Москвы, а мирового центра». Первые две части романа, в самом деле, являются как бы прологом к революции. Помимо Коробкина, Задопятова, Мандро, Грибикова, Василисы, Мити, писатель ввел в роман большевика Киерко, Лизашу, которая ушла от Мандро с революционером, трубочиста Анкашина, меньшевика Клевезаль, Клоповиченко и т. д. Пока и о них нельзя ничего сказать точного, как о революционерах: они только намечены, но не раскрыты автором. Более отчетливо дан Киерко, но

и о нем мы пока знаем мало. Мы знаем, что он «живец», что с ним уютно, чуть-чуть жутко, чуть-чуть сиверко. Он — спокоен, рассудителен, строит непреложные выводы, обходителен, услужлив, неожиданно и таинственно исчезает, работает в подпольных кружках. Профессор Коробкин считает его умницей, но лентяем; на него можно положиться. По ходу романа не трудно заключить, что он и Лизаша будут центральными лицами во втором томе «Москвы»: Мандро погиб, Коробкин в сумасшедшем доме, Задопятов превратился в «пупса». Фигура Киерко очень любопытна, и можно пожелать писателю, чтобы он довел «Москву» до конца, что с ним не всегда бывает.

Однако препятствия тут для Белого бесспорны. Белый не раз пытался художественно осилить революцию. Его «Петербург» написан о девятьсот пятом годе. Роман — первоклассной ценности, он имел огромное влияние на нашу литературную жизнь. Но революции пятого года в нем нет. Белый дал нам ощущение эфемерности старого Петербурга, он создал ряд монументальных типов, язык «Петербурга» поразителен по своей остроте, динамичности и своеобразию, но, конечно, по «Петербургу» нельзя судить о революции. Революционного быта, нравов в романе нет и в помине, хотя действующими лицами являются террористы, провокаторы, начальники департаментов, хотя автор и изображает собрания, митинги, массовки. Революцию Белый понял как торжество тамерлановых орд. Уже одно это истолкование событий пятого года по Владимиру Соловьеву фатально препятствовало Белому понять революцию. Но дело не в одной этой боязни монгола-разрушителя. Революция насквозь общественна, а Белый до жути одинок. К этому его одиночеству следует приглядеться более пристально.

На одиночество Белый указывает с первых шагов своей литературной деятельности. Чувством одиночества проникнуты сборники его стихов: «Золото в лазури», «Пепел», «Урна», «Симфония», «Звезда», «Королевна и рыцари». Космос — неустойчивый, огненный, бредовой вихрь, разум — механичен, хладен. Здесь все страшно, бессмысленно, обжигает одиночеством. Но ведь есть родина, Русь, люди, общество? Но и родина чужда поэту. Она — нищая, убогая, пришибленная, грязная, темная.

Века нищеты и безволья!
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой
В косматый свинец облаков,—

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И в ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом,—

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков,—

Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея,—
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

В романе «Серебряный голубь» Белый-Дарьяльский «ходил в народ». Дарьяльский почувствовал пустоту и одиночество в московских кружках декадентов, «на чопорных собраниях модничающих дам», ему опротивели вывозные самоновейшие французские идеи, вся эта полоумная галиматья, от которой готова душа рыдать. В полях, в лесах, в избах он искал услышать «благовест вольный», благую весть. Он нашел в них дикую, темную оторопь, изуверство. Они, мужики, богоносцы, прикончили Петра бессмысленно, без жестокости, с любопытством и даже с соболезнованием: «сердешный, не додавили... давни-ка его».

Хождение в народ не удалось.

Город тоже ненавистен Белому. Уличная толпа на Невском представляется писателю ползучей, ужасной многоножкой. Она всегда все та же: зимой, летом, осенью, двадцать лет назад, она бессмысленна; нечленораздельно летят обрывки фраз, возгласов, и надо всем этим «черный дым небылиц». Заводы... но и они пугают: рабочие толпы в революционное время превратились «в многоречивых субъектов», «среди них циркулировал браунинг», появились некие в черных косматых шапках, вывезенных с маньчжурских полей, либо протестанты с преогромнейшими дубинами. Они заполняют Невский, Литейный, от них стоит дурной дух. Больше о заводах мы ничего не узнаем. Впрочем, рабочий люд еще ходит на митинги, где обсуждает вопрос о забастовках.

«Сначала об этом (о забастовке.— *А. В.*) сказал интеллигентный партийный сотрудник, после то же за ним повторил и студент; за студентом — курсистка; за курсисткой — пролетарий сознательный; но когда то же самое захотел повторить бессознательный пролетарий, представитель люмпен-пролетариата, то на все помещение затрубил, как из бочки, такой густой голосище, что все вздрогнули:

«Тваррры...шши... Я, тоись, челаэк бедный, прролетаррий, тваррры...шшы.

Гром аплодисментов...» и т. д.

Это — совершенно безвкусный и антихудожественный шарж, и следовало бы подивиться, как мог допустить его Белый, хотя бы и в первом издании «Петербурга». Но удивляться этой безвкусице не приходится: талант Белому всегда изменяет, как только он изображает крестьян, а в особенности рабочих. У него тогда появляется схематичность, бледность красок. Его рабочие и крестьяне говорят невозможным, исковерканным языком, как они давно уже не говорят: «эфтаго самого», «трудишшса», «евво», «коншается», «ошшо»; все эти

словечки совершенно невыносимы в контексте ритмической прозы Белого, в этом словесном блеске, в утонченном и благородном построении фразы,— как будто парчу облили тухлым сырым яйцом. Сравните эти систематические провалы с характеристикой Николая Аблеухова — «сочетание отвращения, перепуга и похоти»,— с портретом офицера Сергея Сергеевича — «не доповесился, не дообъяснился»; со всей роскошью метафор, эпитетов,— как сухи и безжизненны художественно все эти многоречивые и немногоречивые «субъекты», жители околиц, деревень и сел!

Все это — в конце концов — от ледяного одиночества Белого. И главные герои его романов и повестей удивительно одиноки. Они непроницаемы для других. Они всегда у Белого не те, чем кажутся. Их настоящее «я» глубоко спрятано от других и часто от них самих, оно внезапно открывается в безобразнейших и нелепейших поступках, в негодяйских, в зверских делах. Они не знают себя, и их тоже не знают их близкие, знакомые, родные. Их чувства и мысли беспорядочны, прихотливы, бессистемны, их психика зияет черными ямами, ухабами; на дне этих ям копошится, пучится что-то немое, паучье, искаженное, уродливое, липкое, грязное. Они бессильны управлять этой темной стихией подсознательного. «Дебристый» мир вовне, «дебристый» мир внутри человека. Поэтому человек страшится и страшит других. Он — одинок и одинокими делает других людей. Он — антисоциален и не видит человеческого коллектива кругом себя. Таковы у Белого все эти Аблеуховы, Липпанченки, Неуловимые, Дарьяльские, Кудеяровы, Задопятовы, Коробкины, Мандро, Лизаша и т. д.

Общественное, народное чуждо Андрею Белому. Мир Аблеуховых, Коробкиных, Лизаш ему ближе уже по одному тому, что он родился и вырос в этой среде, он знает ее,— но и она ему тоже чужда и ненавистна. Если он пишет о разложении дореволюционного быта, о беспомощности науки в буржуазном строе, о том, что «железная пята» капитализма изживает себя, то это не пустые слова. Предчувствием гибели старого мира окрашено все творчество Белого; почтенные сенаторы и поработители человечества ему отвратительны. На Задопятовых он пишет великолепные и злые сатиры-шаржи. Но нельзя беспрерывно плыть между берегами. Нехорошо быть человеку одному. Обессиленный в горестном одиночестве, Белый вновь и вновь старается спастись, укрыться под сенью Символа; но ведь символист и столяр Кудеяров-Распутин, и Доннер, и Мандро, и, пожалуй, к нему идет и Задопятов. Это — их идеологическое оружие, их последнее прибежище и пристанище.

Эпиграфом к роману «Москва» Белый взял прекрасные слова Ломоносова: «открылась бездна — звезд полна». О бездне рассказано Белым много и потрясающе талантливо, о звездах он только обещается нам поведать. Главное препятствие — в его символизме; к сожалению, он у Белого не случайность. Это оружие целиком враждебно Киерко.

V

Многие сетуют на стиль, на язык Андрея Белого. В самом деле, тут много словесной эквилибристики, жонглерства, причуд, неуместных заимствований у Даля, неудачных словообразований. И, прежде всего, кажется несносной ритмическая проза Белого. Она слишком искусственна и не соответствует повествовательной форме. Она стесняет и читателя и писателя. С ней можно примириться только тогда, когда о ней забудешь; не всякому и не всегда это удается. Сюжетное построение у Белого громоздко, тяжеловесно, хотя сюжетом он владеет в полной мере и в лучших своих вещах умеет держать читателя в напряжении, доводя его иногда до предела. Такие сцены, как пытки математика Коробкина, сумасшествие Сергея Сергеевича, удушение Дарьяльского — прочно врезаются в память.

О формальных недостатках и поэзии и прозы Андрея Белого писалось много, они — общеизвестны. Нужно, однако, заметить, что и достоинства и эти недостатки, как и вообще вся формальная сторона его художественного творчества, органически связаны с мироощущением писателя. Белый болезненно чуток ко всему бредовому, непрочному, катастрофическому, непостоянному, изменяющемуся. Таков отчасти и его стиль. Белый редко и лишь в крайних случаях употребляет неопределенные и мало выразительные глаголы «стоял», «был», «есть», у него все становится, возникает, исчезает, ничего не покоится. Мы берем наудачу:

«Уже лиловатого вечера грусть означалась над крышами зеленорогой луной... Дом черноокими окнами вгляделся во все, заливаясь слезами оконного отблеска; загрозовело: деревья, дичая нашептом, бессмыслились; пагубородное что-то закрыло луну черно-желто-зеленою лапою; вспыхом шатнуло деревья; и тьма зашаталась: падая, выбросились за фасадом фасад, треснув черными окнами, черным подъездом... и понеслась на мгновение белая плоскость стены с четко черченным, черным изломом под небом взлетевшего зада: судьба человека, которого мучила жизнь».

Причудливые слова у Белого относятся, главным образом, к глагольным формам. Он прибегает к новым словообразованиям потому, что обычные слова кажутся ему слишком статичными:

«Спина пролопатилась; рубленый меж очками тяп-ляпом сидел, мостовая круглячилась крепким булыжником; и разграхатывался смешок подколесины, то сизоносый извозчик заважживал лошадь, его понукала какая-то там синеперая дама...» и т. д.

Но Белый пишет также ритмической прозой. Ритмическая проза вносит в его вещи однообразие, монотонность; в его ритмике есть что-то застывшее, рассудочное, слишком выверенное и манерное, несмотря на видимую стремительность и летучую легкость. Словом, стиль Белого так же двойственен и противоречив, как и его мироощущение.

Из-за причуд и неудачных манерных слов нельзя забывать о формальных заслугах Андрея Белого. Они есть, и они очень значительны. Белый — новатор. Он с особой настойчивостью выдвинул

и подчеркнул положение, что *слово в художественной прозе есть прежде всего искусство*. Прозаичность, обыденность речи в повести, в романе, в рассказе — мнимые. Художественно-прозаическая речь, так же как и поэтическая, имеет свою музыку, свой ритм, она требует своей музыкальной и ритмической обработки, самой тщательной и упорной. Не всякое слово может быть использовано в художественной прозе: помимо точности, изобразительности, характерности, новизны, оно должно производить известное слуховое впечатление. В звукописи таится свой смысл. Тайна прозаического словесного искусства была хорошо известна нашим классикам: Пушкину, Гоголю, Толстому, Лермонтову. Позже ее в очень большой степени утеряли. Разночинное и народническое направление в нашей литературе, при всех общественных заслугах, соединялось с прямым пренебрежением к прозаическому слову как к искусству и привело к ощутительным и несомненным снижениям и в прозе и в поэзии. «Русско-богатственное» настроение в литературе закрепило эту убогость, бескрылость, вялость, неряшливость словесного прозаического оформления. Некоторая небрежность к слову была даже у Чехова, особенно в первый период его литературной деятельности. Реализм сборников «Знания» сделал шаг вперед от этого снижения: Бунин, Горький, Куприн, Андреев отнеслись к художественно-прозаической речи с несравненно большей чуткостью и вниманием, чем их предшественники в 70-х и в 80-х годах. Но они ценили прозаическую речь больше за образность, за красочность, за характерность. Музыкальная инструментовка прозаического слова, смысл звука для них были на втором и третьем планах. На эти свойства прозы особое внимание обратили декаденты, модернисты и символисты. Среди них первое место по праву принадлежит Андрею Белому. Его работы над музыкальностью прозаического слова, над звуковым смыслом, его теоретические статьи по ритмике имеют крупнейшее значение и заслуживают особого обзора, которого мы в данном очерке дать, однако, не в состоянии. Белый основательно похоронил «русско-богатственное» направление в литературе и возродил интерес к прозаическому слову, к его музыкальным свойствам. К этому надо прибавить необычайное словарное разнообразие и богатство, каким располагает Белый. Слово у Белого живет своей жизнью, имеет свою судьбу и оправдание. Работа над словом сделана Белым с явными преувеличениями, с чудачествами и странностями. Но такие преувеличения бывают почти всегда неизбежны во всяком новом деле, а тем более в литературе. После Белого мы стали богаче. Гоголевскую манеру он довел до современной остроты. Он обратил наше внимание на ритм и словесную инструментовку прозаической фразы, сгустил слово как искусство, утончил наш вкус к художественной детализации.

Влияние Белого на современную советскую литературу до сих пор очень крепко и прочно, гораздо более крепко и прочно, чем многим это может показаться. Белый — писатель прежде всего для писателя, а потом уже для читателя. Для широких читательских кругов он часто тяжел и невнятен. Его мистический символизм реакционен, враждебен и чужд современному советскому читателю. Этим объяс-

няется недооценка Белого, с каковой часто приходится встречаться. Между тем следы Белого в современной литературе явственны и отчетливы. Достаточно назвать таких разных по характеру своего творчества писателей, как Пильняк, Сергей Клычков, Каверин, Либединский, обязанных многим Белому, чтобы более правильно судить о значении для современной литературы его творчества. Смещение плоскостей, сюжетная разбросанность, отступления, музыкальность фразы, звуковой ее смысл, ее, так сказать, едкость, стремление к словесной насыщенности, к ритмике и разнообразию, ставшее уже трафаретным частое и ранее не встречающееся соединение многих глагольных форм с творительным падежом («рассвет шел синим мертвецом» и т. д.), резкая, преднамеренно односторонняя характеристика героев, доходящая до сатиры и шаржа, преобладание углов и прямых линий в изображениях и многое другое — все это от Белого.

Символизм Белого, его исключительный субъективизм должны быть отвергнуты и отвергаются нашим современным искусством, но для нас недостаточен и скучен реализм доброго старого времени. Наша эпоха — эпоха ломки, переустройства, резких сдвигов, напряженных переживаний, противоречивых психологических состояний, где старое ведет с новым гигантскую и неустанную борьбу. Мы — очень беспокойные, темпераментные люди. Реализм Толстого, Тургенева требует существеннейших поправок, изменений и дополнений. Тем более это надо сказать о бытописательстве. Здесь нужна не реформа, а революция. Новый реализм должен восстановить нам мир во всей его независимости от нас, в его прочной данности,— но вместе с тем он должен уметь применить с успехом и заостренную манеру письма импрессионистов, модернистов и символистов. Только таким нами мыслится новый реализм. Значение Андрея Белого здесь очевидно.

Говорят, Белый многих сгубил. Это весьма вероятно и возможно. Таких «малых сих» найдется в нашей литературе не мало. Белый, однако, в том неповинен. Всегда большой, самобытный художник «губит» своих слабых эпигонов, но более сильные выживают и не только выживают, но идут и дальше своего учителя либо популяризируют лучшие стороны его творческой работы, отбрасывая неудачное, ненужное, отказываясь от ошибок, совершенствуя положительное и ценное.

Так будет с Белым.

В настоящем очерке Белому-прозаику отдано внимания несравненно больше, чем Белому-поэту. Белый очень своеобразный и интересный поэт; было бы наивно и смешно ставить его рядом со многими ныне прославленными поэтами и поэтиками; но все же прозаик в нем решительно преобладает над поэтом; он сейчас, насколько известно, совсем не пишет стихов, поэтому и в нашем очерке мы предпочли Белого-прозаика Белому-поэту...

...А о журавлях и о детском Белому надо вспоминать чаще и больше, чем о символизме.

А. ФАДЕЕВ

(А. Фадеев. Разгром. Роман. Изд. «Прибой». 214 стр. 1927 г.)

Этот роман написан молодым, одаренным пролетарским писателем и совсем не по обычному трафарету, по какому сочиняются и пишутся многими пролетарскими писателями десятки и сотни повестей и романов. И чем решительнее пролетарская литература пойдет по этому новому для нее пути, тем скорее она завоюет себе «гегемонию» органическими, а не механическими средствами.

Тема романа, на первый взгляд как будто достаточно набившая оскомину,— история разгрома белыми партизанского отряда. Правда, такие и подобные темы отнюдь нельзя считать исчерпанными, набила оскомину, собственно, не самая тема, а скорее подход к ней. Обычно повести и романы, посвященные гражданской войне, изобилуют батальными картинами, описаниями геройских сражений, рассуждениями о вредоносности Колчака, Деникина, Дутова, причем авторы обнаруживают полное пренебрежение к внутреннему миру своих героев, густо окрашенных в один какой-нибудь сплошной цвет: в одном стане действуют необычайно добродетельные люди, в другом — отъявленные изверги, кретины, подлецы, в конце же поется неизменно Интернационал и шествуют мерной поступью победные колонны рабочих, крестьян, красноармейцев, смотря по обстоятельствам времени и места.

Ничего схожего с такими наскучившими произведениями «Разгром» тов. Фадеева не имеет. Конец — трагический, батальные картины сами по себе писателя не занимают: они у него только — средство, чтобы нагляднее показать действующих лиц; писателя интересует внутренний мир его героев, а не их внешнее поведение.

Любопытно: в романе о партизанском отряде остаются совсем не освещенными общественно-политические думы и чувства партизан того времени. Читатель не знает, как и что думали Морозка, Метелица, Варя, Харченко о большевиках, о Советах, о новых порядках, о Западе. Писатель старательно избегает, обходит подобные разговоры и споры, до такой степени старательно, что возникают даже недоуменные вопросы: как же это, неужели тогда среди партизан никто не разговаривал на подобные темы? Автор романа явно «перегнул палку», сделал же он это потому, что подошел к человеку не с показной стороны, а изнутри, психологически.

В романе не трудно проследить влияния на писателя Бабеля и Всев. Иванова, но, конечно, Фадеев покорен прежде всего могучим гением Л. Н. Толстого. Не только форму, не только стиль, прием, композицию заимствовал писатель у Толстого, но и его, толстовский, подход к человеку, к психологии. Фадеев усвоил дальше и его способ обработки психологического материала.

Вот как, например, описаны предсмертные чувства партизана Метелицы (его убивают белые публично, в деревне):

«Метелице казалось всегда, что он не любит и презирает людей

со всей их скучной и мелочной суетой, со всем, что окружает их. Он думал, что ему решительно все равно, как они относятся к нему и что говорят о нем, он никогда не имел друзей и не старался иметь их. Но вместе с тем все самое большое и важное из того, что он делал в жизни, он, сам того не замечая, делал ради людей и для людей, чтобы они смотрели на него, гордились и восхищались им и прославляли его. И теперь, когда он вскинул голову, он вдруг не только взглядом, но всем сердцем охватил эту колеблющуюся пеструю толпу мужиков, мальчишек, напуганных баб в паневах... «Вот это да!» — чуть не воскликнул он, сразу весь распахнувшись, обрадовавшись этому всему — живому, яркому и бедному, что двигалось, дышало и светило вокруг и трепетало в нем»...

Тут не только толстовское построение фразы, но и толстовское мироощущение, толстовский метод изображения психологических состояний человека. Толстой с необычайной интуитивной прозорливостью понимал, что психология человека своими корнями глубоко уходит в бессознательное. Это бессознательное до поры до времени как бы дремлет в темных недрах, хотя и ведет своеобразную жизнь, врываясь в сферу сознания, наружу, при благоприятных условиях, в виде готовых, уже сложившихся переживаний. Отсюда и другой обычный его прием: подстановка под внешние поступки и высказывания скрытых, тайных, бессознательных намерений, о которых человек чаще всего и не подозревает даже. Эти художественные открытия Толстого использованы и учтены Фадеевым. Его герои интуитивны, их разум, их поведение подчинены подсознательному началу в человеке. Их характер, их склад не рационалистический,— в этом первый несомненный отход писателя от обычных способов изображения человека,— способов, весьма ходких в кругу пролетарских художников, у которых герои обыкновенно исключительно и узко рационалистичны.

Но самое главное не в этом. Самое главное в том, что Фадеев удачно учится у Толстого изображать не марионеток, а живые типы людей. Везде и всюду у нас говорят и пишут о необходимости использовать в современной литературе лучшие образцы классической художественной прозы и поэзии. Такие мысли общепризнаны, но почти совсем не поставлен и не обсужден вопрос, как, каким путем надо использовать классиков. Мы не ставим этого вопроса здесь в полном объеме, но следует пока отметить, что литературное наше наследство, очевидно, не может быть серьезно усвоено и проработано, если наши пролетарские писатели не откажутся от вульгарного, от примитивного и наивного изображения своих героев. У нас многие и многие из молодых художников полагают, что буржуа, дворяне непременно должны быть *лично* злодеями, идиотами, а рабочие, коммунисты *лично* всегда сверхдобродетельны. Но буржуа лично может быть даже очень «положительным» человеком, а *общественная*, классовая роль его в современном обществе, тем не менее, остается глубоко вредной. Старик Артамонов у Горького привлекает нас своей медвежьей силой, крепостью, энергией, умом, но эти качества направлены, в конце концов, на угнетение человека человеком,— а вот

Павел в другом романе Горького «Мать» анемичен, лишен буйных жизненных соков, но он делает огромное, прекрасное, человечье революционное дело. У нас же если уж изображать, так изображать. Получается нечто весьма сходное с французскими уголовными романами: патентованные злодеи на одной стороне, ангелоподобные существа на другой. Жизнь сложней, и одно из главных свойств настоящего художества заключается в чувстве меры. У классиков оно было, у нас оно часто, очень часто отсутствует. Усвоение старого литературного наследия прежде всего должно быть начато с того, чтобы научиться изображать живые типы во всей их пестроте, сложности и разнообразии.

Фадеев пока учится этому подходу к человеку у Толстого. В романе противопоставлены два мира, два жизненных психических уклада: партизан Морозка и интеллигент «из максималистов» Мечик. Морозка напоминает Ерошку в «Казаках» своей жизненной цепкостью, первобытной инстинктивной любовью к жизни, стихийной коллективностью, простотой и звериной мудростью. Мечик — мелкий себялюбец, трус, неудачник, как бы нечаянно заплутавшийся среди партизан, чужой и в сущности враждебный им. И Морозка, и Мечик, и Варя, и Левинсон, и Метелица расставлены автором в шахматном порядке: слишком четки и упрощены они местами в динамике, в диалектике своих чувств и поступков, слишком очевидны порой намерения писателя. В частности начальник отряда Левинсон, по мысли Фадеева, долженствующий сочетать в себе наиболее гармонично инстинкт, волю и ум, наименее удачен, он бледнее остальных персонажей романа. Эти недостатки в романе есть, они — дань схематике. Но путь, избранный писателем — верный, правильный путь. Фадеев нашел себе прекрасного учителя, в этом — большой вкус и чутье. Вопреки подражательности он все же сумел наполнить свой роман своим значительным и свежим содержанием и дал в итоге живых людей, изобразил волнующие, подлинные события. Роман убеждает, автору веришь. Да, это так и было: при известии о близости японцев и белых — известие принес дозорный — Морозка вспомнил прежде всего, что дозорный месяца два тому назад украл у него жестяную кружку,— а Мечик в дозоре при разговоре с Левинсоном забыл замкнуть ружейный затвор, а когда доктор отравлял Фролова, то он делал это, кривя побелевшими губами, знобясь и мигая, Фролов же поддержал мензурку с ядом обеими руками и выпил. Все это — от самого писателя, его собственное и настоящее. Это те мелочи, на которых зиждется художество. Запоминаются суд над Морозкой, смерть Фролова, бои у трясины. Морозка, Метелица, Варя, Харченко — живые люди, их наглядно представляешь себе.

С оговорками надо сказать, что Фадеев в общем удачно преодолевает штамп. Почему это случилось с ним? Из сказанного явствует — это случилось с ним в значительной мере потому, что, следуя Л. Н. Толстому, он отказался от узкорационалистического понимания человеческой психологии. Ограниченный рационализм давным-давно сдан в архив экспериментальной психологией. В России в художестве смертельные удары такому рационализму были нанесены

Толстым и Достоевским. И тот и другой, каждый по-своему изображая внутренние состояния человека, исходили из положения, что помимо сознательных чувств и мыслей у человеческого индивида имеется огромная подсознательная сфера, что сознание сплошь и рядом является орудием подсознательного, в высшей степени активного начала и что далеко не всегда сознание умеет подчинять себе внесознательное [1]. Это чрезвычайно важная истина, и ее надо прочно усвоить современным советским писателям, разумеется, твердо памятуя, что противоречия между сознательным и бессознательным началами в человеке не абсолютны, а относительны. У нас сейчас много толкуют и пишут о необходимости усилить психологизм в художественном слове. Против этого ничего нельзя возразить, но нужно в полной мере усвоить художественные открытия в этой области, сделанные Толстым и Достоевским. Следует всячески пожелать, чтобы художественные опыты Фадеева нашли сочувствие и среди других писателей. Особенно полезно о них подумать тем пролетарским писателям, которые до сих пор не могут преодолеть шаблон. Очень часто это происходит с ними оттого, что они придерживаются наивно-рационалистического взгляда на психику человека, совершенно не учитывая наличия в человеке огромной, инстинктивной, стихийной подсознательной жизни. Тогда они усвоят и другую, еще более важную истину: что нужно изображать человека во всей сложности, противоречивости и пестроте его мыслей и чувств, что совсем нет нужды красить героя одним цветом, дабы показать общественную ценность его поведения и его взглядов. Усвоение этой истины, впрочем, зависит от усвоения целого ряда и других положений.

Фадеев остался верен и своему классовому чутью. В основе романа, как его эмоциональная доминанта, лежит ощущение, утверждение, что индивидуальная жизнь человека имеет смысл и ценность, оправдание и радость лишь тогда, когда она неразрывно связана, спаяна с живым коллективом, с его нуждами и тревогами. Это утверждение у Фадеева лишено всепрощающей, расплывчатой и неопределенной, христиански-сентиментальной жертвенности и любви ко всем и ни к кому. Коллектив Фадеева — трудовой коллектив шахтеров, крестьян, поднявшихся на защиту своих исконных интересов. Это — большая, значительная мысль-ощущение, хотя и не новая. Такими значительными мыслями и чувствами о смерти и жизни, о смысле жизни и ценности ее всегда волновали читателей наши классики. Эти же вопросы должны поставить теперь и наши современные писатели, пытаясь их разрешить по-своему соответственно новому духу времени. Нам решительно недостает в художестве философии.

«Разгром» Фадеева называется романом, но скорее это — повесть, немного растянутая вначале и выровненная дальше со второй части. Сюжет прост и несложен, но роман читается со вниманием. По сравнению с первыми, ранними вещами перо писателя заметно отвердело. Язык точен, сжат, нет болтливости и многословия, эпи-

---

[1] Утверждая наличие подсознательного, мы отнюдь не считаем правильным фрейдизм. См. об этом статью «Фрейдизм и искусство».

теты удачны и уместны. Кое-где, впрочем, встречаются погрешности: «обидные слова... давно утратили мстительно-яркое оперение» (витиевато), «его бодрое партизанское настроение испарилось, как вода из мелкой посуды» (шаблонно), «свой поступок Мечик рассматривал под углом той новой жизни»... «в свете своих жалких мыслей» (прозаизмы) и т. д. К недостаткам следует отнести и суховатость тона, протокольность языка, автор как будто намеренно и старательно избегает всякой мягкости и лиричности. Думается, что он делает так напрасно: лирика ко времени и к месту украшает художественную прозу: Гоголь в этом более прав, чем Толстой. У Фадеева есть данные для более мягких тонов: «обнимала их (отрядников.— *А. В.*) златолистая, сухотравная тайга в осенней, ждущей тишине. В желтом ветвистом кружеве линял седобородый изюбр, пели прохладные родники, роса держалась весь день, прозрачная и чистая и тоже желтая от листвы. А зверь ревел с самого утра — тревожно, страстно, невыносимо, и чудилось в таежном золотом увядании мощное дыхание какого-то огромного, вечно-живого тела»...

Не следует ли писателю стать более щедрым на такие и подобные изображения? Они смягчают сухость прозаического повествования.

К слову сказать — тут налицо... пантеизм.

Где вы, где вы, неистовые Орланды, суровые искоренители поэтических ересей?

СВЕТЛОВ. УТКИН

(М. Светлов. Новые встречи. Иосиф Уткин. Первая книга стихов)

Известно, что у нас до чрезвычайности легко открывают поэтов и прозаиков и так же легко отсылают их на зады литературной современности. Сначала читатель оповещается, что появился новый талант, что его вещи несомненно останутся, что его стихи, рассказы и повести незабываемы, единственны и неповторимы. Наступает новый литературный сезон, и вот уже вновь скрипят перья, печатаются статьи и отзывы, и в них уже «твердится миру», что новый талант совсем даже и не талант, что ничего от его произведений «не останется», что бы он ни написал в настоящем и в будущем, и что этому самому таланту лучше всего переменить рукомесло. Доверчивые люди тоже сначала радуются появлению самородков, потом вздыхают, с соболезнованием качают головой и грустно соглашаются с искателями литературных жемчужин: — да, да, не оправдал возлагаемых надежд.

И Светлова и Уткина хвалили уже достаточно, в особенности Уткина, и, откровенно сознаюсь, боюсь свой голос присоединить к общему хвалебному хору. Боюсь потому, что, несмотря на одаренность, поэтические голоса у них пока, на мой взгляд, хотя и свежие, но еще ломкие, не установившиеся. У Иосифа Уткина можно встретить такие строки: «как рад я, что к мирным равнинам так *выдержанно* пронес и мужество гражданина и лирику женских волос», «прошли *возможные* надежды», «я *не знаю* лучше *участь*», «красивые, во всем

красивом, они несли свои тела», «испытанные очи нам завещаны борьбой», «и я тебя, Сережа, *ни капли* не виню» и т. д. Все это пока поэтически далеко «не выдержанно», совсем «не красиво», нам «не завещано», и кроме того неудобно любоваться своей выдержанностью. Герои повести в стихах «о рыжем Мотэле» очерчены преимущественно внешними штрихами, нам предоставлено право лишь догадываться об их внутреннем мире, о диалектике развития их эмоций.

Не все гладко и у Светлова: «обещал я прийти к семи, а теперь уже *пол*восьмого», «потому я и *редок* смехом», «я хотел бы тяжелой хваткой положить ее (эпоху.— *А. В.*) на перо», «видно, радость забыла мой адрес»; попадаются неоправданные, отвлеченные, натянутые, надуманные выражения, в некоторых раздумиях есть размагниченность. Обоим поэтам иногда не хватает естественности, непринужденности и простоты в стихе, благодаря которым читатель говорит себе: верно, это можно выразить только стихом и никаким иным способом.

Тем не менее, и про Светлова и про Уткина можно сказать, что они стоят на хорошем, на верном пути. Они осторожно и бережно в общем подходят к поэтическому оформлению своих чувств и мыслей, не спешат, не торопятся, не суетятся, не разменивают себя на мелочи. А главное — они стремятся преодолеть поэтическую рутину наших дней. Основные мотивы их творчества — «гражданские», революционно-общественные: налет белых, партизаны, расстрел, углекопы, рассказ солдата, «Октябрь», смерть друга в бою, теплушка, еврей-земледелец, рабфаковка, нэпман, казино, смерть Ленина и т. д., то есть темы, на которые написаны и напечатаны сотни, а пожалуй, и тысячи стихов. Но и Светлов и Уткин, по-видимому, отчетливо сознают, что только в *индивидуальном* преломлении эти темы сейчас законны и нужны современному читателю. «Лирические управделы» их не прельщают, не прельщают и их советы.

Это хорошо. Таких советчиков у нас и в самом деле большой избыток. Но там, где сидят они в своих кабинетах, «насупясь грозно»:

Там по залам скорбным часом
Бродят тощие мужчины
И поют, смотря на кассу,
О заводах, о машинах.
Износившуюся тему,
Красно выкрасив опять,
Под написанной поэмой
Ставят круглую печать.

(М. Светлов)

«Износившуюся тему» оба поэта хотят обновить и освежить каждый по-своему. Говоря иными словами, они стремятся найти себя, свой поэтический облик, слить общее, общественное со своим, с личным. И в этом смысле они находятся на хорошей дороге.

Железным, голым годам революции, гражданской войне посвящено не одно стихотворение Уткина, но он вплетает в эти суровые мотивы и «свою плотскую нежность», и «сугробы пахучих черемух», и песню о седой матери, и домашний уютный звон гитары «с серебря-

ной косой волнующихся струн», и молчаливую тоску партизана, которого бросила жена. Поэт хранит память о «девичьей пушистой губе», о доме, о сунгарийском друге — желтолицем китайце.

Это оттого, что он чувствует:

И, может быть, в годы железа
И я быть железным сумел,
Что в лад боевой марсельезы
Мне девичий голос гремел.

И он не забыл, что в эти годы героики, в годы боевых слав и побед было много старушек в крошечных чепцах, и они «только зря без марок ждали писем».

В стихах Иосифа Уткина есть «плотская нежность». Он — мягок. Его голос не огрубел в железные годы. Грозовый дым битв не застилает у него ни родимого села, ни «бронзовых» сосен, ни любимой. И в другую, в более мирную эпоху он вспоминает о канцеляристке, которая грезит, сидя за зеленым столом, о морском зеленом прибое, он наивно увещевает «красивую женщину» с пышным бюстом полюбить «воина трудолюбивых», он пишет поэму о Мотэле. Мотэле — не комиссар, он ничем не выделяется из средней трудовой массы; достаточно, что он человек, в ногу шагающий с веком:

Можно и без галопа
К месту приехать:
И Мотэле будет штопать
Наши прорехи.

Отсюда и «раздумье» Иосифа Уткина. Оно приходит, когда человек остается наедине с самим собой, когда он привыкает приглядываться к «мелочам», к другу, к дому, к девушке. Уткин грустит о непрочности дружеских чувств, о любви и нежности к женщине, ибо все проходит, и иногда ему кажется, что, покорные общему закону, в соответствии с эпохой переменились и мы. Мы стали трезвей, спокойней:

И ждем побед,
Но в том же *мерном* круге
(Победы ждем без ревностей глухих)
Не как — лукавую любовницу жених,
Как муж — степенную и верную супругу.

Сочетать, соединить «теплое радушие», «плотскую нежность» с героикой наших дней — в этом Уткин видит свою основную поэтическую задачу. И это и вправду настоящая, большая тема. И совершенно ошибочно некоторые не в меру суровые критики и барабанно настроенные лефы (для показа) видят в этих попытках дань мещанину и обывателю. В наши дни «дом и мир» — один из самых неотложных бытовых вопросов. Мы привыкли, научились мыслить общими понятиями класса, братства народов, строительства, приучили себя к непреклонной твердости, даже к черствости, мы хорошо видим общее, но часто не видим конкретного, частного, не замечаем «мелочей», из коих, по справедливому выражению, складывается повсе-

дневная жизнь наша. Мы охотно отдаем дань вождям, водителям, суровым воинам, командирам и не примечаем рыжих Мотэле и тех, кто зря ожидает писем без марок. Всему свое время. Проблема «маленького» трудового человека в наше время стоит сейчас остро и неотложно и в быту и в искусстве. Можно без преувеличения сказать: нельзя сделать ни одного шага по пути нашего социалистического строительства, если не иметь в виду этого «мелкого» человека, его нужд, радостей и горя, если, наконец, забывать о «мелочах» жизни. Разумеется, тут можно впасть в крохоборство, в мещанство, в эдакую слюнявую сентиментальность, в прославление «мирного жития». Такая опасность сейчас есть. Но ведь оппортунизм заключается не в мелких делах, не в выполнении мелкой трудовой работы, оппортунистом становятся тогда, когда мелкие дела, заботы о «пятачковых» интересах не освещаются великой конечной целью, т. е. в нашу эпоху коммунистическим идеалом, когда из-за частностей забывают общее, из-за деревьев не видят леса. Тогда человек делается беспринципным и плывет по воле волн.

Уткин стремится лад боевой марсельезы сочетать с девичьим голосом и в грохоте войны не забыть о тех, кто зря ждет писем без марок. В этом его своеобразие, тема законная и своевременная. Он только приступает к раскрытию этой темы. Но у него есть много молодости, лиричности, искренности, внимательного отношения к человеку и веры в его активность.

В поэзии М. Светлова меньше непосредственной свежести Уткина, его задорной и несколько самонадеянной юности, нет у него и «плотской нежности». У Светлова больше раздумий, сомнений, подчас тяжелых, но его стихи и более зрелы и глубоки по своим настроениям. Сборник его стихов заключен такими строками:

Товарищ — певец наступлений и пушек,
Ваятель красных человеческих статуй,
Простите меня — я жалею старушек,
Но это — единственный мой недостаток.

Строки эти для Светлова не случайны: подобно Уткину, он тоже не забыл ни своих боевых друзей, павших в боях, ни отца, ни матери, ни отчего дома. Светлов жалеет павших друзей за «жуткое счастье», какое им пало на долю, а стариков за то, что их век, их быт, их верования отошли в прошлое, так как наступил новый воскресный день. Об этой умирающей жизни Светловым написаны мягкие, лирические стихи: «Колокол», «Песня отца», «Песня», «Старушка». Но своеобразие Светлова не в этом. У молодого поэта есть дар сатиры, иронии, есть сарказм. Лучшее, что написано Светловым, окрашено смехом и нередко сочетается с невеселыми размышлениями, с грустью и печалью, которые смягчают его насмешливость. Он уверен: «На пиру среди веселых есть всегда один печальный». Он не принимает на веру чужие слова и не говорит с чужого голоса. Грустит Светлов прежде всего потому, что не может примириться с отрицательными сторонами нашего быта. Он в плену романтики гражданской войны. Сравнивая эти годы с последующими, он пишет:

Время не то пошло теперь —
Прямо шагать нельзя.
И для того, чтобы открыть дверь,
Надо пропуск взять.
Нынче не то, что у нас в степи,
Вольно нельзя жить.
Строится дом, и каждый кирпич
Хочет тебя убить.

Тут поэтом утеряно чувство меры. Каждый кирпич совсем не собирается убивать, как раз «даже совсем наоборот»; с пропусками в недавние годы, когда пели «Яблочко» и «мчались в боях», было тоже не так просто, как будто тогда их требовали чаще, чем теперь; верно в словах поэта одно — в те дни шагали прямо, сейчас пути-дороги куда извилистей, но все они ведут в одну новую землю обетованную. Впрочем, это сознает и сам поэт. В поэме «Медный интеллигент» «курчавый человек» говорит Петру:

Видишь, как нагнулась тьма
Слушать шаг идущих тысяч...
Это строят новые дома,
Терема плененных электричеств.
Как знамена, вскидывая искры,
Взволнованный Волхов гудит...
Петр!
Это только присказка,
Сказка еще впереди.

Эти и другие подобные места дают основание думать, что угрюмые и тоскливые настроения «Ночных встреч» временны,— в значительной мере они навеяны были смертью Николая Кузнецова: «У меня печаль, у меня товарищ в петле».

Особое внимание поэт уделяет нашему поэтическому и литературному фронту. С иронией и с горечью Светлов пишет, что «поэтам теперешним запрещено иметь хоть малюсенький призрак»; ему даже кажется, что в литературе тьма: «И в этой тьме визжит и орет швабская школа — МАПП». Обращаясь к «лирическому управделу», поэт восклицает: «Ах, если б вы знали, как много хороших на складах поэзии есть резолюций», но это никому не нужно: «но там, где начертано ваше решение, там буквы рыдают, запрятавшись в угол».

Поэт и здесь не знает меры: в литературе тьмы у нас нет, у нас бодрая, талантливая литература, но правда, что «лирические управделы» частенько вредят ей и заставляют «рыдать буквы». Такие «управделы» не выдуманы, а существуют в действительности и даже преуспевают,— конечно, не надолго. У Светлова есть превосходные, отличные стихи, посвященные им:

Суровый товарищ! Солнце заходит,
Но наше еще не сияло как следует.
Прошу вас: засмейтесь, как прежде, бывало,
У дымных костров за веселой беседою,
На нас из потемок, даруя нам песни,

Страна боевая с надеждой глядела...
Страна боевая! Ты снова воскреснешь,

Когда засмеются твои управделы.
Ты снова воскреснешь, ты спросишь поэта:
«Готова ли песня твоя боевая?»
Я сразу ударю лирическим ветром,
Над башнями смеха улыбку взвивая.

Это сказано не только талантливым, настоящим поэтом, но и человеком, для которого поэзия сливается с нашей великой и славной революцией. И вместе с ним мы верим, мы твердо знаем, что вновь засмеются «лирические управделы». Побольше доверия к творческим силам революции! И тогда горькая ирония и печаль, которые иногда посещают поэта, уступят свое место непринужденному смеху и новым песням радости и боевой брани.

Молодая революционная поэзия наших дней идет к самобытности. Ее голос становится самостоятельней и тверже с каждым годом. Она хочет сочетать личное с общественным, она намерена в боевые песни вплести, говоря словами Н. Клюева, «уют маминых кос», «плотскую нежность», она не верит швабским школам, она пытается по-своему, соответственно новой эпохе, разрешить вопрос о доме и мире, она, наконец, напоминает о «маленьком» человеке труда, которого наша литература еще недостаточно отчетливо видит. Об этом говорят книги стихов Светлова и Уткина. Их настроение не случайно, они не одиноки. Группа молодых поэтов «Перевала» — Зарудин, Голодный, Дементьев, Алтаузен, Рудерман и т. д.— идут, каждый по-своему, теми же дорогами, какими пошли Светлов и Уткин.

КНУТ ГАМСУН

(Кнут Гамсун. Соки земли. «Всемирная литература».
Женщины у колодца. Изд. «Ленинград».
Последняя глава. «Всемирная литература»)

I. ЗЕМЛЯНОЙ ПАН

«В Селланро радовались и тому, что каждую осень и весну видели диких гусей, тянувшихся караванами над пустыней, и слышали их говор в небесном пространстве, он звучал, словно людская речь. И казалось тогда, будто мир замирал на минуту, пока вереница не скрывалась. Не чувствовали ли люди в этот миг, что в них будто закрадывалась какая-то слабость? Они снова принимались за свою работу, но сначала глубоко переводили дух, словно услышали чей-то призыв из далекого мира».

Чудесное место это — из романа Гамсуна «Соки земли», может быть, самого поразительного художественного произведения за последние 15—20 лет. Книгу закрываешь с чувством, которое испытывали жители усадьбы Селланро, провожая взглядами диких гусей: глубоко переводишь дух, а в ушах звенят нездешние, но родные при-

зывы. Правда, к ним примешиваются другие, более прозаические и режущие мотивы, и это очень досадно.

Передают, что Гамсун однажды неожиданно исчез. Полагали даже, что он погиб. Прошло сколько-то времени, и вот в пустынных, норвежских, нелюдимых горах обнаружилась хижина, и в ней жил крестьянин Гамсун с молодой женщиной. Он ни с кем не встречался, почти не спускался в соседние деревни. Он работал, сеял, жал, ухаживал за скотиной. Так прожил он отшельником что-то очень долго, лет пятнадцать, после чего возвратился в город и написал три романа: «Соки земли», «Женщины у колодца» и «Последнюю главу». Неизвестно, насколько правдив этот рассказ, но он правдоподобен: такие романы, как «Соки земли», создаются после глубоких, уединенных раздумий среди скал, леса, пахотных полей, лугов, звезд и снегов. Жизнь должна быть неторопливой, однообразной и наполненной несложной и древней трудовой правдой.

О чем повествуется в романе? Так, почти что ни о чем, во всяком случае, о самом простом и обыкновенном. Идет по длинной тропинке человек с мешком за плечами. Он крепок и груб, он изредка останавливается и бормочет: «О-ох, господи». Садится, отдыхает. Кругом скалы, лес, пустыня. Человек идет все дальше. Наконец он выбирает место, расчищает, выкорчевывает пни, строит шалаш. Он делает деревянные корыта и продает их в деревне. На вырученные деньги покупает коз. Он обрабатывает участок и садит картофель. Как-то пришла женщина, у нее заячья рассеченная губа. Он взял ее. Женщина осталась и стала женой. «Ее звали Ингер. Его звали Исаак». Построили дом, купили корову, лошадь, козы принесли приплод. Появились дети. Участок увеличился, пришлось соорудить новые пристройки. Ингер родила девочку, у неё оказалась заячья губа, как и у матери. Из жалости Ингер задушила ее. Об убийстве пронюхала деревенская сплетница Олина и распустила слухи. Ингер судили. Ей пришлось 8 лет просидеть в городской тюрьме. А Исаак работал, а дети — два мальчика — росли. Ингер возвратилась в усадьбу чужой и новой. В городе она научилась шить, наряжаться. Исаак в ее глазах стал не очень-то казистым. Случилось, она изменила ему. Но в конце концов земля снова покорила Ингер, она смирилась. Приехали люди из города, они купили у Исаака скалу и начали разрабатывать руду, добывать медь. Место оживилось. Но Исаак не может заниматься посторонним, он расчищает и распахивает почву. Его ничем не соблазнишь. Вслед за Исааком пришли другие землепашцы. Они тоже пахали. Городское предприятие не удалось. Господа, инженеры, рабочие уехали. Постройки для добывания руды развалились, а вокруг Исаака в пустыне отстроилось 10 хуторов. Дети выросли. Младший сын, Сиверт, остался верным земле, и она дала ему счастье и прочность. Городской сын, Елисей, совался туда и сюда, у него ничего не вышло, и он вынужден был уехать неизвестно зачем в Америку. Старость Исаак встречает «маркграфом»: у него лучшая усадьба, всего вдоволь. Он — патриарх, родоначальник, пионер селений, покоритель пустыни.

Вот и все. Этим, да еще деревенскими мелочами, занято 460 стра-

ниц. Как будто растянуто? Возможно. Но такова сила таланта: читатель с волнением следит, уродится ли картофель, поднимется ли больная корова, как разрешится тяжба Исаака с Олиной из-за деревянных башмаков. Оказывается, это интересно и занимательно не менее любых, самых запутанных и хитро придуманных авантюрных сюжетов.

Каким приемом пользовался писатель? Трудно ответить; приема нет, ибо его не замечаешь. Повествование плавно и естественно, как река, небо, море. Скорее всего Гамсун пользовался библейским «приемом»: недаром его главный герой называется Исааком. Роман Гамсуна уводит куда-то вглубь, и от художественного письма его веет тяжелым покоем древности. Простота, которая дается очень не просто, простота мудрости,— ясность мысли, нашедшей совершенное воплощение в образах и типах, наивность, не стилизованная, а природная, человечность и спокойствие — основные свойства этого стиля. Но в библейском «приеме» многое — от выдумки, от сказки, от легенды. А Гамсун, прежде всего, наблюдатель в своих последних романах. Он совсем не кажется сочинителем, хотя, конечно, он им был и остается и по сию пору. Читатель верит каждой странице: да, так это было и иначе быть не могло. Такое ощущение получается оттого, что форма органически слита с содержанием: изображение жизни в усадьбе Селланро, где только поднимают целину и ухаживают за скотиной, должно быть именно таким, каким оно является у Гамсуна, без нарочитой выдумки, медлительным, ясным, живым, тщательным и внимательным к обиходу и подробностям и выпуклым до скульптурности. Иначе нельзя писать о таких вещах. Гамсун в «Соках земли» показал себя первоклассным реалистом толстовской складки и силы. К Платону Каратаеву прибавился Исаак.

Но как будто мы знали Гамсуна другим? Автор «Виктории», «Пана», «Голода» — он — неисправимый романтик, мечтатель, интимный лирик, пропевший мощные гимны надежде и мечте человека. «Надежда — это что-то чудесное, да, что-то совершенно особенное»,— восклицает Глан в «Пане» и рассказывает о слепце-лопаре. Ему было за семьдесят, и он верил, что ему лучше и что через несколько лет он надеется возвратить себе зрение. Надеждой, мечтой жив человек, и они не исполнимы. Над всеми героями Гамсуна раннего творческого периода, над Викторией, над Гланом, над Эдвардой — рок, их мечты — в трагической и неразрешимой коллизии с жизнью. Правда, у Гамсуна есть более реалистические вещи — «Бенони», «Роза», но прежний облик писателя ассоциируется с его романтическими повестями-поэмами. Словом, в ранних произведениях писателя романтик покорял реалиста, в последних романах реалист одержал верх над романтиком, хотя романтизм и здесь далеко не иссяк в художнике.

Многие говорят о новом Горьком. Действительно, повести, рассказы последних четырех-пяти лет русского буревестника свидетельствуют о новом, небывалом подъеме и расцвете его художественного дара. И по основному настроению они стали иными [...] Возмож-

но, что Горький войдет в литературу не столько своим первоначальным периодом, сколько своей «последней главой». В судьбе Гамсуна есть много общего с судьбой Горького. Гамсун тоже начал с романтики, так же, как и у Горького, у него было время сумерек и трудного перехода к реализму, и так же, как Горький, Гамсун переживает на склоне лет своих — ему сейчас 66—67 лет — небывалый подъем с явным преобладанием изобразительного, спокойного реализма. Его «Соки земли» перевешивают все написанное им раньше. Горькому мешает сейчас своеобразное культуртрегерство, но большие помехи стоят и на пути нового Гамсуна. При всем том остается в силе различие их художественного облика, среды, взглядов.

Поручик Глан был главным героем произведений прежнего Гамсуна. От него он исходил и к нему возвращался. Теперь фантаст Глан уступил место положительному и трезвому Исааку. Исаак невидимо присутствует даже там, где на первый взгляд совсем иные люди, общество, условия, чем те, которые окружают сельского «маркграфа». Он — главный герой и «Соков земли», и «Женщин у колодца», и «Последней главы». Нельзя сказать, что Исаак во всем противоположен Глану. Нет, этого совсем нет. И у того и у другого звериный взгляд и есть что-то звериное во всем их обличии. Оба они живут среди камней, скал, леса, лугов, оба слышат первозданные, первобытные голоса жизни, оба заворожены, покорены природой. Но Глан — чудак, мечтатель; в его звериных глазах то и дело вспыхивает капризное своеволие; он сегодня — один, завтра — другой; его поведение подчас иррационально, разумно не мотивировано. Он — одиночка и странник на земле, он бродит и бредит. Он — хмельной и сильный и одновременно слабый, безвольный. В нем соки жизни бродят, как сусло, в нем высокая эмоциональная напряженность, глубокая лирическая настроенность. «Люль, люль! Колокольчики звучат?.. Я творю две молитвы, одну за свою собаку, другую за себя... дрожь пронизывает меня... Люль, люль! — говорит чей-то голос,— кажется, будто семизвездие ноет у меня в крови. Это голос Изелины». Но в Глане нет ничего твердого, прочного. Глан — обреченный мечтатель. Его первая взвинченность, горячее раздувание ноздрями, его пантеистическое благоговение и преклонение перед природой, вся сила его эмоций лишены каких-то главных корней и связи. Любовь к Эдварде смертельно ранит его, потому что Глану негде приложить свои силы, и вот он отдает их девушке «с невинным девственным изгибом на большом пальце» и с дугообразными бровями. Пантеизм Глана — отвлеченный, беспредметный, бессильный и покорный року-судьбе. Ощущение, что человеческое естество есть малая пылинка и частица благословенного космоса, остается слишком общим, во всеобъемлющем чувстве тонет конкретное и вещественное.

В «Соках земли» это чувство потеряло свою абстрактную неопределенность. Пан сошел на землю и принял облик Исаака. Он овеществился, олицетворился. *Исаак — земляной Пан*, как и все обитатели Селланро, не изменяющие своей праматери-земле. Такова ее власть над человеком, питательная сила ее соков. «Вы смотрите каждый день на какую-нибудь синюю скалу, это — не выдуманные вещи, это

древние скалы, они стоят, глубоко зарытые в прошлое; но для всех они — товарищи. *Вы живете вместе с землей и небом и составляете с ними одно, составляете одно с этой ширью и неподвижностью.* Вам не нужен меч в руку, вы проходите жизнь с пустыми руками и обнаженной головой среди великой ласки. Смотри, вот природа, она твоя и всех твоих. Человек и природа не палят друг в друга из пушек, они воздают друг другу должное, не конкурируют, не состязаются ни в чем, они следуют друг за другом... вы рождаетесь и производите, вы необходимы на земле». Исаак именно таков, он составляет одно с природой. Как скалы, лес и поле — он кряжист, знает свое место, он тверд, упорен и неподвижен. Земля ради него, но и он — ради земли. Он живет со скотиной, и она ему родная, своя. Он — весь от естества. «Исаак понимал только самое простое и явное: работу, законные и естественные поступки. Торс у него был круглый и могучий, нельзя было отыскать менее астрального человека,— он ел, как настоящий мужик, и это шло ему на благо, поэтому он очень редко выходил из равновесия». Как они жили с Ингер? «Когда наступал март и апрель, они с Ингер сходили с ума друг по друге, аккурат как птицы и звери в лесу, в мае же он сеял ячмень и сажал картошку». Он — молчалив и односложен. Главный герой Гамсуна на всем протяжении романа... молчит. Его ответы — да-да, нет-нет. В разговоре он беспомощен и беззащитен. Он действует, пашет, корчует, рубит, сдвигает. Он кажется тупым, да он и есть таков вне работы. Но за своим делом он сметлив и умен: «человеку в пустыне много есть о чем подумать и ко многому приходится приспособляться». Исаак по-своему самостоятелен, своеобразен и самобытен. У него своя жестоковыйность, личная воля, произвол и усмотрение. Но всего этого отпущено ровно настолько, насколько это нужно, чтобы он успешно выполнял предначертания природы, с которой он составляет одно целое. Ни больше, ни меньше. Его почин тоже в этих пределах. Поэтому ему неведома проблема личного утверждения. Нет у него и надлома, надрыва, раздвоенности, никаких романтических взлетов, мечтательности, сомнений. Мир Исаака ясен, прост, прозрачен и гармоничен. У Платона Каратаева есть безликая любовь к людям и безликое чувство справедливости. Платон даже философ, он любит поговорить, не прочь поучить, хотя он отнюдь не навязчив. У Исаака и этого нет. Его любовь всегда узка, лична, предметна, и уж, конечно, он не философ.

Есть ли у него свое представление о должном, о лучшей жизни, о человеческом счастье? Есть, но оно такое же, как у того барана, который на всю жизнь запомнился Сиверту, сыну Исаака: «Баран щипал траву, вдруг он поднял голову и перестал жевать, а только стоял смирно и смотрел. Сиверт невольно посмотрел в том же направлении — нет, ничего примечательного. Но тут Сиверт сам почувствовал в душе что-то необыкновенное. — Словно он смотрит в Эдемский сад! — подумал он». Эдем Исаака весь в созерцании, в видении. Он покоится и стоит пред глазами. Он не манит, не заставляет задыхаться, судорожно ломать руки, от его видения не загорается взор, не вспыхивает радость, не загорается мрачный огонь, не оживает

надежда, не трепещет сердце. В нем нет отзвука, следов страданий, волевых напряжений, борьбы, побед и поражений. Ничего этого нет. Эдем Исаака дан. Это — та же самая жизнь, но завершенная в своих достижениях, очень простых и реальных. В Эдеме Исаака те же самые коровы, поля, Ингер, дети, труд, небо, но поля вспаханы, коровы в изобилии дают молоко, дети растут крепышами, все необходимое отстроено, в жизнь не врывается ничего постороннего в виде, например, ленсмана с арендной платой, городской тюрьмой и т. д. Песни этого Эдема звучат непритязательно и совсем по-земному: «Мать и девушки доят коров и коз... они доят, слушай хорошенько, ведь это прямо удивительно, каждая отдельная струйка, словно песенка, не похожая на духовую музыку в городе, ни на оркестр армии спасения, ни на пароходный свисток. Струится песенка в подойник». В Эдеме Исаака нет ничего фантастического, сказочного, невозможного. Совсем не так, как у Глана.

Исаак все знает, что ему нужно. Он — мудрец. Его голова свободна от школьной трухи, от педантической и ненужной мудрости ректора какого-нибудь учебного заведения. Когда прыгаешь с высоких камней, язык надо отводить подальше в рот; хорошо потереться в праздник листком бирючины; когда луну можно взять левой рукой, она на прибыли, если правой, она на ущербе и пр.— так Исаак учил детей своих. Он — суеверен и чтит праздники: своеобразное благочестие нужно для работы, для своего тесного, узкого мира.

Чтобы жить в этом мире, надо потушить жар своего сердца, как потушила его Ингер, надо обуздать себя, откинуть мечтательность, не думать о далеком и прекрасном, быть верным земле, не изменять ей. Здесь есть свой неписаный, но непреложный закон жизни: всякий, кто оставляет землю, карается. Он носится по миру, как осенний листок, оторванный бурей, он становится лишним и ненужным, никудышным. Так было временно с Ингер, с Варварой, с Елисеем, с торговцем Аронсоном, с Гейслером, со всеми, кто пытается устроить свою жизнь самостоятельно и отдельно от скал, леса и пашни.

Жизненный смысл труда Исаака не только в том, что от этого труда крепнут мускулы и тело наливается здоровьем, что он нужен, но прежде всего в том, что его результаты осязаемы. «Из поколения в поколение вы живете в неустанном строительстве, и когда умираете, ваше место заступают новые строители. Вот это-то и подразумевается под вечной жизнью». Пашня, посаженное дерево, сад, постройки, дети, скотина, селение, хутор — наглядные, живые памятники проведенной в заботах и труде жизни, полезные и необходимые. Остальное: мечты, книги, газеты, наука — расползается и рассеивается в тумане, не оставляя заметного следа.

Таков Исаак по Гамсуну.

Типические черты Исаака, взятые порознь, встречаются у Толстого, Бальзака, Мопассана, у Успенского, Чехова, Горького, Бунина, и все же Гамсуну удалось создать новый, живописный тип. Прообраз скорее следует искать в библейских повествованиях о

патриархах. Гамсун, как никто, связал Исаака с окружающей природой. Он, действительно,— одно целое с камнями, лесом и полем. Он — воистину земляной Пан. Образ его незабываем, он не написан, а вылеплен, как скульптура. Вы видите натруженные руки с несгибающимися пальцами, неуклюжую громыхающую поступь, звериную преданность земле и упорство, спокойствие и самоуверенность. Также превосходно созданы Ингер, Сиверт, Аксель. А чего стоит деревенская сплетница старуха Олина, самоотверженно преодолевающая сотни верст через скалы, горы, лес и метели, чтобы выложить короб сплетен и слухов! С какой выразительной простотой рассказано о беде, случившейся с Акселем, когда его придавило дерево и его заносило снегом на виду у соседа Бредэ, не пошевельнувшего пальцем для его спасения! В романе нет эмоционального подъема, нет высокого лиризма ни «Виктории», ни «Пана», ни «Сиесты». Это — чисто прозаическое повествование, но оно стоит любой лирики. Тонкость и зрелость рисунка, богатство наблюдательности, уменье использовать и на место поставить деталь — необычайны.

Есть еще качество, сближающее роман Гамсуна с библейским повествованием: спокойствие и эпическая мудрость. Никакого, хоть сколько-нибудь резкого порыва, всплеска чувств, никакого влияния недавно пережитого. Все застыло, спокойно, как лесное озеро. О самых страшных и жестоких вещах, событиях,— а их, в сущности, не мало в романе — Гамсун повествует, как о самом обыкновенном, без надрыва, без гнева и осуждения. Не случайно и не только от себя Гейслер говорит: «Не надо быть строгим, справедливым и жестоким в жизни, надо быть милосердным к ней и брать под свою защиту: надо помнить, с какими игроками приходится возиться жизни». В этом и сила, и слабость романа.

В «Соках земли» все обыкновенно, знакомо и буднично, особенно для нас, русских, привыкших к нашим ржаным просторам, к овинам, скирдам и огородам. Ничего сказочного. И тем не менее роман воспринимается как сказка, как древняя сага. Вот он, могучий земляной «маркграф», вот его угодья и крепость. Его сражения с камнем напоминают отважную борьбу легендарных героев с драконами. Вот добрый дух Гейслер и злой новый ленсман. Подобно сказочному волшебнику, Гамсун превращает усадьбу Селланро в сказочное царство. Он что-то прибавил, что-то умалил, о чем-то недосказал, но это незаметно — и встает новая, неведомая, преображенная жизнь. Как ночь в лесу, где знакомые кусты и деревья приняли таинственный и диковинный вид. От этого-то и переводишь глубоко дух, словно слышишь призыв из далекого мира.

Поразительно, что такой роман мог появиться в 1919 году. Весь мир судорожно содрогался от войн и революции, кровь еще не высохла, все находилось в великом смятении и борьбе. И в это время выходит книга, и в ней почти ни звука, ни намека на катастрофу. О пролете диких гусей, о песенке в подойник, о разных мелочах немудрой, заброшенной в горах усадебной жизни. В такое-то время!

II. ЦВЕТАМИ И КРОВЬЮ

Гамсун не чувствует любви к нашему промышленному веку. Гейслер, которого он избрал любимым резонером в романе, говорит об инженере, приехавшем в район Селланро добывать медь: «Он... убежден, что делает настоящее дело. Чем больше камней он превратит в деньги, тем лучше; он думает, что делает этим весьма почтенное дело, доставляет деньги селу, деньги стране; гибель подходит с ним все ближе и ближе, а он не понимает положения. Подумать только — превратить средство в цель и гордиться этим! Они больны и безумны, они не работают, не знают плуга, знают только игральные кости». Он называет своего сына, предприимчивого искателя, молнией, ибо сын дает бесплодное сверкание, а себя считает туманом. Но такими же бездельниками Гамсун считает и рабочих. В романе «Женщины у колодца» другой резонер, почтмейстер, утверждает: «Началось господство механики, возникло массовое производство, и появился на свет фабричный рабочий. Кто получил от этого выгоду? Кому это доставило радость? Только фабриканту, никому больше...

Он создал в мире четвертое сословие, создал целый класс фабричных рабочих, самых бесполезных в мире».

Само собой разумеется, что Гамсун отрицательно относится к городу. Город кажется ему сборищем тунеядцев, людей, ведущих бесполезную и пустую жизнь. Мы уже отмечали, что в «Соках земли» писатель устанавливает древний закон: подобно тому, как библейский Иегова карает преступивших его заповеди, земля ввергает в пучину бедствий всякого, кто изменяет ей. Откуда такое отвращение к механике, к городской культуре, к нашему веку?

Произведения Гамсуна последнего времени с особой наглядностью показывают, что его основные жизненные впечатления и представления о городе и современности складывались под определяющим влиянием мелких городских захолустий Норвегии. Гамсун, конечно, знаком и с нынешними мировыми центрами, но не они находились в круге его переживаний. Уездное захолустье — главная питательная среда Гамсуна. В этом он сродни Ибсену. И так же, как Ибсен, он задыхался в этой обстановке и не мог найти настоящего выхода. Гамсуну природа дала огромное и радостное чувство бытия. Жизненная сила бурлила, клокотала, пенилась, переливала в нем через край. Только с необычайным, с колоссальным размахом чувств и потенций может писатель создавать такие вещи, как поэмы о железных, августовских ночах Норвегии, благословлять в полузабытьи леса и поля, сохранять незлобивость, ибо она у него от преизбытка, и петь такие упоенные гимны любви, какие он пропел в «Виктории». *Неистребимость и непреложность жизненных инстинктов в человеке — вот основная тема произведений Гамсуна.* Чертовски богат человек, несмотря ни на что. Природа дала ему горячее, как уголь, сердце, кровь, в которой поет и лучится семизвездие, глаза, отражающие весь мир, цепкие руки, жадные до работы, уши, улавливающие песни звездного неба. Человек умеет необузданно любить и не жале-

ет себя — так много у него сил. На него обрушиваются несчастия, иногда человеку становится не под силу, и тогда приходит к нему на помощь его воображение. Он создает самые причудливые и очаровательные фантомы, невероятные сказки, сердце питает человека надеждой. Она неугасима, от нее нельзя излечить его, и человек выпрямляется и верит самому несбыточному. О неистребимости жизненных инстинктов в человеке, о звериной, чудовищной, исполинской силе жизни написаны Гамсуном «Виктория», «Пан», «Голод», «Роза», «Соки земли» и все остальное.

Но как быть, если человек с таким запасом, с таким богатством чувств, от которых он порой мучается и обессиливает, если он попадает в тихую, сонную заводь провинциального городского захолустья, и там кое-как тянется настоящая, мелкая, нудная жизнь и живут маленькие клопы-люди? Глан в среде Макка — лев в болоте с комариным зудом. Это болото давно уж не дает покоя писателю, но в позднейших романах — в «Женщинах у колодца» и в «Последней главе» — он остановил на нем особо пристальное внимание.

«Женщины у колодца» — роман порядком растянутый, но основная фигура, Оливер, и окружающие его персонажи очерчены мастерски. В конце романа Гамсун обмолвился фразой, что Оливер является прообразом жизни маленького провинциального городка. Оно так и есть. Даже больше, в известном смысле Оливер символичен для творческого пути норвежского писателя.

Фабула романа по-обычному проста. Оливер — молодой, полный сил малый — поступает моряком к местному судовладельцу. Во время плавания с ним случается несчастье: на него обрушивается рея, его оперируют, ампутируют ногу и половые органы. По возвращении домой кастрат, однако, женится. Жена рождает ему кучу ребят, все они, конечно, не от него. Оливер — нищий. Он живет, перебиваясь со дня на день, приходится иногда продавать двери от дома, сундук, кольцо и т. д. Но все же калека не падает духом. Он и виду не подает, что он кастрат. Оливер ведет себя как добрый отец семейства, он воспитывает детей, ревнует жену, он никому ни в чем не хочет уступать. Он тупеет, жиреет, у него пропадает растительность на лице, лицо становится бабьим, но Оливер стойко держится. Когда его жена для отвода глаз от своих «измен» пускает слух, что он, Оливер, стал отцом и некая Марена родила от него сынка, он поверил и возгордился; да, кое на что он еще годится. О, надежда — великое дело, это — все. Только под конец тайна Оливера становится явной, над ним издеваются, о нем судачат. Но и тут Оливер находит силы приспособиться и держать высоко голову. Ведь жизненный инстинкт неистребим в человеке. «Мы спасены в надежде».

Словом, обычная для Гамсуна тема. Но она перебивается другой. «Женщины у колодца» — это маленький городишко, где живут сплетнями, мелкими дрязгами, где нет настоящего дела и настоящих людей. Они безжалостны к Оливеру, заскорузли в узком себялюбии, они ограниченны и мелки. Город Гамсуна: «двойной» консул Ионсен, торговец средней руки, столп общества, его сын спекулянт Шельдруп,

наградивший Оливера в числе прочих детьми и издевающийся над ним, Ольсен, торговец, конкурент Ионсена, пьяница и забияка Олаус, ограниченный Маттис, Франк, сын Оливера, засушивший себя на книжной премудрости, Фиа, дочь Ионсена, вечно копирующая картинки, воображающая себя художницей, местный эскулап — доктор, завистник, «человек науки», обративший свои способности и знания на раскрытие мелких обывательских тайн, унылый почтмейстер, философ и резонер, которого никто не дослушивает до конца и т. д. Представлена и политика в лице адвоката депутата сейма Фредериксена. Он внес в сейм знаменитый запрос о несносном положении моряков, после того как дочь судовладельца Ионсена отказала ему. Депутатское место он превратил в доходную статью для себя. И Гамсун еще находит в себе достаточно силы и благодушия писать обо всем этом, подсмеиваясь втихомолку, он больше шутит, чем бичует.

В другом романе, в «Последней главе», изображена жизнь горожан в санатории по соседству с хутором крестьянского парня Даниэля. В санатории господствует смерть, санатория живет под сенью ее темного крыла. Но властительницей она является лишь потому, что городские люди, приезжающие лечиться и отдыхать, в сущности, какие-то случайные гости на земле. У них нет настоящего дела, как у Исаака, у Даниэля. Для них вся жизнь — санатория. «Смерть — последняя глава,— философствует один из героев романа, Самоубийца.—Пока есть еще время, мы пробуем противиться, переезжаем туда, сюда, чтобы ускользнуть, приезжаем сюда в санаторию, но тут, по-видимому, и есть самое злополучное место»... Адвокат Бертельсон, фру Рубен, консул Рубен, фальшивый граф Флемминг, обокравший где-то банк, сухарь-ректор Оливер, фрёкен д'Эспер — они совершают путешествие по земле, странствуют, не зная, чем заняться и куда деть себя, они — как выброшенная на берег рыба. Непонятно, зачем и чем они живут. Самоубийца, наиболее удавшийся Гамсуну тип в этом романе, занят отысканием хорошего способа покончить с собой, и, разумеется, он его не находит, Флемминг — игрок в жизни и т. д. Самый счастливый человек — Даниэль. Он родился в родимом краю, он трудится, пашет, продает бычков. Он здоров и силен. Правда, он живет словно в раковине, но он не странник на земле, у него есть свое место. Он самостоятельней их всех, он никуда не влеком посторонней силой, которую почему-то жители санатории называют свободной волей. Наоборот, грубо и властно, как сознающий свою силу и право, он подчиняет себе фрёкен д'Эспер, заставляет ее бросить санаторию, забыть городские соблазны и делает ее своей женой. Он дает ей незамысловатое, но верное счастье. Фрёкен кончает тем, что стирает, растит ребенка, она привыкла и к хорошему и плохому, она занята земным.

Городская среда, окружавшая Гамсуна, наиболее известна ему, среда мещан, провинциальных знаменитостей, мелких характеров, ничтожного диапазона и пустой жизни. Писатель, который главной темой своих произведений избрал неистребимость могучих жизненных инстинктов в человеке, неизбежно должен был оказаться в оппо-

зиции к такому обществу. И Гамсун, несомненно, отрицательно относится к нему. Изображение «двойных» консулов, депутатов сейма, ученых сухарей, пустопорожних коптителей неба и игроков у Гамсуна — без злобы, но карикатурное. Глан тоже стоит особняком в этом обществе, у него нет с ним никаких серьезных связей. Он — одиночка. Отсюда, между прочим, неожиданность, немотивированность, иррациональность поступков и действий его и других подобных героев Гамсуна. Лишенные какой бы то ни было бытовой почвы и социальных связей — они чудаки и крайне своеобразные люди в своих поступках. Но, относясь отрицательно к обществу Фредериксенов, Гамсун не нашел, не разглядел наиболее смелых и решительных новаторов, которые, вскрывая язвы современного общественного строя, в том числе и провинциального уездного захолустья, видят выход не в попятном движении, а в реорганизации этого строя революционными способами, но на основе всего достигнутого человечеством культурного опыта. *Фредериксены и Ионсены заслонили пред Гамсуном людей этого покроя.* В более ранние годы Гамсун стремился разрешить жизненные противоречия в романтическом и художественном пантеизме, но такой пантеизм был слишком бесплотен, в нем не было ничего конкретного. Удовлетвориться им надолго такому язычнику, каким был Гамсун, оказалось невозможным. И вот писатель находит, как ему кажется, другой путь. Свой абстрактный, общий пантеизм он олицетворяет в Исааке, в земляном Пане и в усадьбе Селланро. Он обращается спиной к науке, к политике, к технике, к фабричному рабочему и пытается успокоиться на сельском патриархе. Исаак знать ничего не хочет ни о чем, что хотя бы немного выходит из пределов его раковины и убогого обихода,— не беда. Это-то и хорошо, это как раз и надо. Пусть здесь среди скал и лесов перегорит, перекипит вся сила жизненных, неугомонных токов в человеке, пусть затушится, как у Ингер, как у фрёкен д'Эспер, весь внутренний жар, вся необузданность желаний и страстей. Среди Фредериксенов нельзя жить с таким запасом сил, с такими запросами к жизни, а другое неведомо, далеко и непонятно. Смирись, гордый человек, в поте лица своего; в подъяремном, тяжком труде забудь о своих мечтаниях, о надеждах, о жажде прекрасного; надень на себя благостный намордник, покорись земле, и она даст тебе свое земляное счастье, небольшое, но верное и прочное. Этому учит сейчас Гамсун. С точки зрения научного коммунизма, это — реакционное воззрение, ибо идеал Гамсуна целиком позади.

Отсюда и наивная публицистика, беспомощные рассуждения, размышления и доморощенная философия Гамсуна. А их у него не мало, они сильно вредят художественной стороне его произведений и дают часто совершенно ложное освещение столь талантливо изображаемым им героям. В своей книге «В сказочной стране» Гамсун писал о проповедничестве Л. Н. Толстого: «Я думаю, что можно долго проискать, пока найдешь столько философской бедности, как в сочинениях Толстого». С полным основанием эти слова могут быть отнесены и к философии Гамсуна. В свое время Г. В. Плеханов в статье о Гамсуне «Сын доктора Штокмана» отчетливо вскрыл теоретическую

путаницу и реакционность рассуждений норвежского писателя. В самом деле, считать фабричного рабочего бездельником и тунеядцем может только человек, совсем не понимающий, на чем зиждется и чем живет капиталистическое общество. Любопытно, однако, что Гамсун, по-видимому, и сам иногда чувствует шаткость и сомнительность своей публицистики. В романе «Женщины у колодца» между доктором и резонером-почтмейстером, устами которого говорит, несомненно, сам Гамсун, происходит такой диалог:

— «Фабричный рабочий,— рассуждает почтмейстер,— ...бросает лодку, бросает свое поле, забывает родной дом, своих родителей, братьев и сестер, не заботится о скотине, не интересуется ни деревьями, ни цветами, ни морем, ни небом, но зато он получает другое: Тиволи, общественные дома, рестораны, хлеб и зрелища. И ради всех этих хороших вещей он выбирает жизнь пролетария. И тогда восклицает: «Мы — рабочие!»

— Значит, не надо промышленности? — спросил доктор.

— Как так? Разве раньше не было промышленности?

— Так не надо фабрик?

— Не знаю, что ответить вам. Исключения могут быть...»

«Не знаю» и «исключения» не удовлетворяют даже захолустного городского аборигена.

Деревенская идиллия и гармония, о чем говорит Гейслер в «Соках земли», тоже требует основательных поправок. Неверно, что в деревне человек и природа не палят друг в друга из пушек. А болезни, а голод, а стихийные бедствия? Временами опустошения, которые они производят, бывают хуже самой ожесточенной пушечной канонады. Поэтому-то человек и стремится устроить свой, им выдуманный, «Эдем». Гармония существует в Селланро лишь в той степени, в какой человек является послушным рабом природы и выполняет беспрекословно ее веление. Но как только он хочет выбиться из ее косных объятий и утвердить свою личную волю, он вступает с природой в самую напряженную борьбу.

Подобно Оливеру, Гамсун подвергся в норвежском уездном болоте духовной кастрации. Окружавшая его среда оказалась слишком ничтожной для него. В последних романах он пытался найти выход в крестьянском труде и патриархальном быте, он зовет покориться и отдать себя во власть земли. Но Оливер жиреет, тупеет, его лицо становится идиотическим и бабьим. Гармония и счастье Исаака тоже ведут к отупению, к духовному ожирению. Выход ли это? Ведь даже у Оливера инстинкт жизни оказался настолько сильным и непреоборимым, что фантаст, искатель, выдумщик, повеса остался все-таки жив в нем.

По силе сказанного Гамсуна следует принимать «отселе и доселе» и в его последних романах. Образы Исаака, Олины, Ингер, Оливера, Самоубийцы, Мааса, Даниэля созданы могучим наблюдателем-художником, они — реальные типы и как таковые и должны быть прежде всего восприняты нами. Поэзию крестьянского труда, здорового крестьянского земляного пионерства, девственную прелесть леса, поля и скал, чистоту и прозрачность неба, неиссякаемость и

половодье сил в человеке, изнуряющую мелочность мещанского городского затхлого быта — это полностью дает почувствовать и эстетически пережить Гамсун. Но Эдем Гамсуна, неприязнь к фабричному рабочему, рассуждения об его праздности и безделье, отвратное отношение к технике, к науке отдают сильным прозаическим, кулацким тупым и ограниченным душком. Отчасти они напоминают опростительную философию Льва Николаевича. В целом они навеяны отсталостью Норвегии, затхлостью ее бытового уклада.

Есть еще, впрочем, одна более общая причина. После войны в европейском буржуазном обществе заметно усилилось разочарование в современной механической культуре, и в соответствии с этим многих потянуло к примитивному, к первобытному, к звериному. Отсюда «Тарзаны», негритянская музыка и танцы, интерес к восточной мистике. Такие настроения, отражающие общий декаданс буржуазной культуры, повлияли, очевидно, и на Гамсуна, хотя влияние этих условий является в его романах второстепенным и не столь значительным.

Гамсун с величайшей любовью отзывался о нашей классической литературе. Особенно он выделял трех писателей: Тургенева, Достоевского и Толстого. Тургенева он ценил за прекрасное сердце, гуманизм и культурность. Достоевского норвежский писатель считал безумцем, фантазером и гением: «Для определения его величины не хватает нам меры, он стоит особняком»,— писал Гамсун. Толстого он называл плохим мыслителем, и все-таки он казался ему древним пророком, а по поводу «Войны и мира» и «Анны Карениной» он заметил: «Никто не создавал величайших произведений поэзии в этом роде». Тургенев, Достоевский и Толстой, несомненно, наложили свой отпечаток на творчество Гамсуна: Тургенев повлиял на него романтикой любви и чувством природы, Достоевский — своей особой фантастикой и иррациональностью поступков своих героев и, наконец, Толстой — своим могучим реализмом, простотой языка и общим языческим восприятием жизни. В последних произведениях влияние Толстого заметно усилилось. Не только реалистическая манера письма, ясность языка Толстого отразились в еще большей степени, чем раньше, на Гамсуне, но, как мы видели, и философские идеи Толстого, его проповедь опростительства основательно вспомянуты писателем. Общность некоторых бытовых, хозяйственных и культурных условий в прошлом Норвегии и России (преобладание крестьянства, уездного быта и т. д.) создала благоприятную почву для воздействия на Гамсуна наших русских классиков. И по той же причине Гамсун нам особенно понятен и известен.

Отмечая влияние русских писателей на Гамсуна, мы не хотим сказать, что Гамсун подражал им. Нет, у него — свое, особенное творческое лицо. Стиль Гамсуна вполне индивидуален. Своеобразный юмор — усмешки втихомолку, шутливый намек и недоговоренность, легкая парадоксальность, передача диалога в третьем лице, естественная наивность, умение рассказать о страшном и трагическом, как о самом обычном, примирительный тон, соединение романтики с реализмом, чисто гамсуновский неореализм — весь этот

причудливый и вместе с тем простой и изящный языковый и образный сплав создают необычайно привлекательный стиль художника. Наш неореализм многое взял от Гамсуна. В последних романах эти особенности стиля Гамсуна сохранились, но стали более зрелыми и спокойными. Усилилась реалистическая струя.

Есть еще одна черта, изобличающая в Гамсуне огромного писателя «божьей милостью»,— любовь к человеку, чуткость к его горю и радостям. Как мягко и любовно освещены Исаак, Оливер, Ингер, Самоубийца, сколько внимания к ничтожным, казалось бы, мелочам крестьянского труда, к житью-бытью калеки-кастрата! Вот чему следовало поучиться у Гамсуна нашим молодым писателям, ибо человека, человека труда, как это ни странно на первый взгляд, у нас сплошь и рядом забывают среди нашей литературной суеты и петушиных кружковых боев. Слабая сторона художественного творчества Гамсуна здесь заключается в некоем безличном и общем примиренчестве. Гамсун проповедует, что нужно быть милосердным и не относиться строго к людям. Совет неправильный и расплывчатый. Наша эпоха — строгая. Она требует любви к одним людям и беспощадной строгости к другим.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

(К вопросу о психологии художественного творчества)

Марсель Пруст — писатель, почти не известный русскому читателю. И надо думать, что и впредь он едва ли сможет рассчитывать на широкую популярность. Пруста трудно читать; его нужно преодолевать упорно и терпеливо страницу за страницей; он требует большого напряжения и подготовленности. Произведения Пруста лишены того, что принято называть беллетристикой: в них отсутствует занимательная фабула, почти нет действия, фраза изящна, но тяжеловесна. Пруст постоянно прибегает к длиннейшим периодам, к вводным предложениям, к отступлениям и пояснениям, следить за ним не легко. Он не из тех авторов, которых читают для отдыха в часы досуга. Однако его нужно знать всякому, кому дорого художественное слово. Марсель Пруст — огромное событие в литературной жизни последней четверти века. По мощности своего таланта он должен быть поставлен наряду с признанными мастерами, и он от начала до конца своеобразен.

Несмотря на всю трудность усвоения произведений Марселя Пруста, нельзя освободиться от того очарования, в каком оставляют они внимательного читателя. Как будто впервые становятся доступными обонянию тонкие ароматы, совершенно неуловимые в обычном состоянии, и человеческий глаз начинает различать и видеть то, что лежит за пределами нормального зрения. Марсель Пруст поражает тонкостью и глубиной своего восприятия мира и вместе с тем умением сложное сводить к простому и понятному. Его стиль, как и его отношение к миру, благородны в высшей мере,— черта, которая теперь

почти не встречается среди писателей последних десятилетий. В его романах нет ничего грубого, рассчитанного на дешевый эффект, ничего фривольного, никакого угождения читателю; в художественном здании, воздвигнутом им, все строго, все проникнуто высочайшим вкусом и величайшим чувством изящного, и все значительно. На первый взгляд, правда, может создаться впечатление, что Пруст слишком увлекается деталями: десятки страниц он посвящает какой-нибудь встрече у моря с группой девушек, причем ничего внешне примечательного в этой встрече нет; ему ничего не стоит столь же расточительно описать колокольню Сент-Илер, вечер у моря, вокзал, сад, скалы, лепестки липового настоя. Это утомляет, но это утомление от эстетической насыщенности каждой главы, каждой части романа, и так как писатель не бросает бесцельно пригоршнями свои дары, а тщательно подбирает их согласно своей основной художественной цели, то в результате от прочитанного испытывается целостное, полное и гармоничное чувство. Острота и сила впечатлительности у Пруста необычайны. Он сам говорит о своих нервах, что они «не только не задерживают на пути к сознанию, а, напротив, легко допускают к нему во всей отчетливости постоянные, мучительные, изнурительные жалобы самомалейших элементов нашего «я». Несомненно, такая острота граничит с явной болезненностью и, действительно, находит свое объяснение в том, что Марсель Пруст страдал жесточайшими припадками нервной астмы, так что последние десять лет своей жизни почти не выходил из комнаты, обитой пробкой. У писателя с меньшей одаренностью такая впечатлительность могла бы легко выродиться в скрупулезную и ненужную мелочность, он не сумел бы овладеть материалом. Пруста спасает эта гениальная одаренность и культурность; благодаря своему чудесному дару он господствует над материалом, побеждает его, писатель не растворяется в нем, а растворяет его в себе; поэтому то, что у другого явилось бы источником непоправимых недостатков, ошибок и погрешностей, у Пруста становится бо́льшим и безусловным художественным достижением. Мир у Пруста не дробится, не расщепляется на разрозненную сумму мельчайших явлений, как, например, у Андрея Белого,— он един в своей первооснове, в своем первоначальном естестве; и если Андрею Белому — писателю тоже с редкой и болезненной впечатлительностью — за частностями, за мелочами, которые он тоже превосходно видит, нужно поместить некий сверхчувственный мир, дабы скрепить эти части, то Марсель Пруст, в отличие от него, не имеет в том никакой нужды. Он — реалист в искусстве: несравненное художественное чутье прочно держит его на земле, у земных вещей, около человека. Пруст прекрасно чувствует прелесть этого земного, благородно воспринимает и передает его другим. Оттого так упоительна его эпопея, из которой, кстати сказать, пока нам известна только незначительная часть. Пруст еще и еще раз подтверждает, что сила гения часто спасает человека от распада и гибели. Так было с Гоголем, с Достоевским. Другой вопрос — легко ли это далось Прусту, и каким именно творческим путем он достигал господства над своим крайне болезненным состоянием. На последнем вопросе следует остановиться: разрешение его

поможет нам понять сущность художественной личности Марселя Пруста.

Основная художественная манера Марселя Пруста заключается в том, что он стремится в своих произведениях «отрешиться перед лицом реальности от всех понятий своего разума» в пользу непосредственного, наиболее «чистого», ничем не осложненного восприятия этой реальности. Здесь — ключ к художественному методу Пруста, к его своеобразию. Пруст никогда не изменяет этому своему методу; он верен себе и тогда, когда изображает вещи, и тогда, когда дает портреты людей, и тогда, когда описывает различные внутренние состояния человека. Пруст неизменно пытается как бы очистить первоначальное восприятие, возвратить ему утраченную свежесть, освободить его от позднейших рассудочных наслоений, изменений и поправок. Найти и воспроизвести непосредственное восприятие — в этом главная задача художника. Пусть в этих восприятиях есть много иллюзорного, неверного, такого, что потом исправляет наша рассудочная деятельность, но подобное, восстановленное во всей своей девственности, ощущение как бы приобщает нас к реальному миру во всей его яркости, свежести, силе и красоте. Между миром и человеком словно уничтожаются незримые, но прочные преграды, и мир предстает пред ним в его обнаженном виде. Он воскресает в своей первозданной обновленной основе [1]. Это непосредственное восприятие целостно, едино, оно соединяет разрозненные части в одну общую картину, оно питает и своеобразие художника и делает мир радостным для нас. Роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» лучше было бы назвать «В поисках непосредственных восприятий».

Вполне понятно, почему Марсель Пруст с такой готовностью отдается припоминанию прошлого; в его романе этому припоминанию уделяется чрезвычайно много места. В анализе припоминания, пожалуй, Пруст не знает себе равных. В прошлом хранятся наиболее непосредственные картины мира, особенно в нашем детстве и юности. Восстанавливая в своей памяти это прошлое, мы возвращаем себе в позднейшем возрасте редкие и восхитительные дары жизни — самые могучие, самые яркие впечатления. И надо удивляться тому упорству, мастерству, с каким Марсель Пруст извлекает из темной кладовой прошлого то, что, казалось бы, давным-давно и безвозвратно там погребено для нас. По этой причине писатель ценит такие моменты, как пробуждение от сна, первые встречи и знакомства с людьми, когда контролирующая сила рассудка не успевает еще наложить своего отпечатка на непосредственные восприятия.

---

[1] О действии музыки Вентейля на Свана Пруст пишет: «Великим покоем, таинственным обновлением было для Свана... чувствовать себя превращенным в существо, не похожее на человека, слепое, лишенное логических способностей, в какого-то мифологического единорога, химеру, воспринимающего мир одними только ушами. И так как в фразе Вентейля он все же искал какого-то смысла, в который рассудок его неспособен был проникнуть, то какое же странное опьянение должен был он испытывать, обнажая самую сердцевину души своей от рассудочного аппарата и процеживая ее сквозь темный фильтр звуков».

Это умение воспроизводить первоначальные впечатления и спасает болезненную натуру художника. Пруст неоднократно признается, что его *терзали* шкафы с книгами, зеркало, потолок, слишком резкий свет — они являлись как бы принадлежностью, продолжением, частью органов художника. Пытаясь избавиться от этих беспокойных, утомительных, острых впечатлений, Пруст стремится воссоздать наивно-реалистическое представление о мире, это и есть, по его мнению, *поэтическое* отношение к окружающей нас действительности. И это ему удается. Сквозь сложный, болезненно-утонченный, противоречивый и хаотический внутренний мир художника просвечивает другой — целостный, единый, простой, сочный мир вещей и людей. «Я всегда,— пишет Пруст,— старался, глядя на море, устранить из поля моего зрения не только купающихся на переднем плане людей, но и яхты с их ярко-белыми парусами, похожими издали на белые курортные костюмы, и вообще все, мешавшее мне верить, что предо мною — те самые вековечные волны, которые катились здесь друг за другом, полные таинственной жизни, еще до появления человеческого рода». Пруст, как художник, устраняет из поля своего зрения все, что заслоняет мир в его непосредственном, стихийном виде. Поэтому сложность, утонченность, крайняя впечатлительность Пруста не путает читателя, не отрывает от реальности, наоборот, читатель все время чувствует под собою твердую, прочную почву, и магия прустовской мечты не уносит его «в царство безгрешных духов». В итоге, его произведения реалистичны и жизнерадостны. Пруст любит материю, плоть мира.

Как известно, наше послеоктябрьское, советское искусство тоже носит наивно-реалистический характер. Оно тоже преклоняется прежде всего перед миром вещей, но это преклонение у нас часто бывает грубовато, в нем есть своеобразная сила и свежесть, но ему не хватает культурности. В этом смысле нашему молодому искусству есть чему поучиться и позаимствовать у Пруста: и прежде всего позаимствовать нам следует у него чувство меры и уменье показать природу, человека, вещь с облагороженной стороны. То, что изображает Марсель Пруст, лишено буйства плоти, слишком щедрой роскоши, непомерного здоровья, раздражающей пестроты при всей его любви к детали; все выглядит отчетливо, но смягченно; есть напряженность, но мягкая, естественность лишена вульгарности, очертания тверды и ясны, но тонки и безупречны в своей законченной строгости.

Марсель Пруст — глубокий психолог. Недаром его сравнивают с Достоевским. Пруст сам говорит о радости извлекать из себя и выводить на свет что-то скрытое в сумраке души, свойственной ему. Произведения Пруста едва ли можно назвать романами, скорее — это психологические мемуары, но с планом, внимательно обдуманным и последовательно проведенным. Аналитический дар писателя изумителен. Ему удается вскрывать самые сложные, запутанные, еле уловимые движения человеческого духа. Психология припоминания одиноких ожиданий ребенка ночью матери, анализ ревности, влюбленности, многообразия «я», вдохновения, привязанности, дружбы

и т. д. отличаются у Пруста истинным проникновением и наглядной убедительностью. В частности, в вещах Пруста читатель найдет драгоценный материал, относящийся к психологии творческого художественного процесса. Психологизм Пруста во многом напоминает психологизм Достоевского. «Человеческое существо,— утверждает Пруст,— никогда не бывает похоже на прямую дорогу, но изумляет нас своими неожиданными и в то же время неизбежными для него изворотами, которых другие не замечают и по которым нам трудно бывает пробиваться». В этом утверждении — исходный пункт психологизма Марселя Пруста. Так же, как и Достоевский, он полагает, что душевные состояния человека и его поведение неожиданны, противоречивы, причудливы, сложны, в них много таинственного, скрытого и бессознательного. Человеческие характеры — глухие проселочные дороги, непроходимая чаща, сплошь и рядом сумрачная и темная. В человеческом существе заключена не одна, а много личностей, и они ведут между собой неустанную борьбу. Возраст, новая обстановка, новая социальная среда в корне разрушают наше прежнее бренное «я», и оно сформировывается совсем по-новому. Нет ничего окончательного, застывшего, человеческая психика зыбка, подвергнута всяким превратностям. Но в отличие от Достоевского Пруст не терзает читателя. Сквозь сложнейшую психологическую ткань и здесь у него просвечивает нечто относительно устойчивое. Извилистые тропы в конце концов приводят у Пруста всегда к широкой, торной дороге. В его психологизме нет ничего преувеличенного, ничего противоестественного. Восстанавливая, хотя и с огромным трудом, мир первоначальных ощущений и впечатлений, писатель как бы преодолевает психологические надрывы, дисгармоничность, растерзанность и разрозненность душевных человеческих состояний. Смысл и основная цель психоанализа Пруста находятся в неразрывном соответствии с этим его стремлением. Психологизм его произведений обусловлен его основным художественным методом.

С равным мастерством Марсель Пруст изображает и человеческие типы, характеры, и социальную среду, которая его окружала. Блестяще очерчена Прустом тетя Леония, Франсуаза, Евлалия, Сван, кружок Вердюренов, Одетта, мадам де Вильпаризи, Блох-отец, Блох-сын, Сен-Лу, Альбертина, мосье де Шарлю. Творчество Пруста и в этой области вполне самостоятельно и своеобразно. Он не повторяет никого из прежних мастеров. Созданные им типы и образы людей вполне индивидуальны, новы и зарисованы Прустом тщательно, выпукло и тонко. Это тем более удивительно, что изображаемые писателем люди взяты в самом обыкновенном, сером быту. Пруст не ставит их в необычайные, острые, исключительные положения. Он — не экспериментатор, а наблюдатель. Его герои ничего не совершают, они прогуливаются, беседуют, отдыхают на курорте, находятся в обычном домашнем, семейном кругу, очень тесном и замкнутом. Пруст создает свои типы, пользуясь житейскими бытовыми мелочами. Он с явной неприязнью и с тонкой насмешкой относится к буржуазному укладу и к буржуазной интеллигенции. Достаточно напомнить, с какой иронией изображен кружок Вердюренов, семья Блоха или

буржуа на курорте. Пруста отталкивает от них плоскость и пошлость вкусов и суждений, тупая ограниченность, самодовольство и самоуверенность, грубость и чванливость, отсутствие настоящей культурности наряду с нагловатой претенциозностью, бестактность и бесцеремонность, безвкусица, неистребимая склонность к сплетням и ехидству, зависть и заскорузлое себялюбие. Все эти черты и свойства добрых, уравновешенных французских буржуа последних десятилетий Пруст показывает, нимало их не скрывая и не подкрашивая. С этой точки зрения его произведения — превосходный документ эпохи, и нет преувеличения в том, что его имя ставят рядом с Бальзаком, Толстым и Золя.

Характеристики и портреты французской буржуазной интеллигенции у Пруста беспощадны, отнюдь не двусмысленны и правдивы. Но отношение писателя к его героям изменяется, как только он начинает касаться другой социальной среды. Вот, например, каким образом Пруст пишет о своей тете:

«Тетя искренно любила нас, и ей доставило бы удовольствие оплакивать нашу гибель; перспектива получения в моменты, когда она чувствовала себя хорошо и не была в поту, известия о вспыхнувшем вдруг в нашем доме пожаре, во время которого все мы погибли и который уничтожит дом дотла, но так, что сама она успеет спастись, не торопясь, если немедленно поднимется с постели, эта перспектива, должно быть, не раз посещала ее воображение, ибо заключала в себе, наряду с второстепенными выгодами,— возможностью досыта насладиться в течение долгих лет скорби нежными чувствами, питаемыми ею к нам, и вызвать удивление всего города своим удрученным и изнеможенным, но мужественным и стойким видом на наших похоронах,— выгоду гораздо более драгоценную: она заставила бы тетю в надлежащий момент... отправиться на лето в свою очаровательную ферму Миругрэн...» Это звучит довольно убедительно и не оставляет никаких сомнений: тетя художника — старуха, выжившая из ума, существо эгоистичное, сварливое и отвратительное. Пруст не скрывает этих ее качеств, но относится к ним в высшей степени мягко, с добродушной и снисходительной иронией; тут перо его лишено твердости и мужественности. Почему это случилось с Прустом? Потому, что Пруст относит старуху к другой социальной среде. Пруст очень хорошо видит пороки, недостатки и «добродетели» «добрых» буржуа своего времени, *но он смотрит на них глазами французского аристократа*. Кружку Вердюренов, семье Блоха, Одетте, нотариусам, председателям суда и детям промышленников он противопоставляет общество французской родовитой аристократии: маркиза де Вильпаризи, Сен-Лу, де Шарлю, Свана, жителей Сен-Жерменского предместья. Этот узкий круг людей писателю понятен, близок и дорог. Поэтому он изображает его с наиболее благоприятной и положительной стороны. Жизнь и быт этих людей для Пруста пропитаны тонким ароматом старины, и хотя он знает, что этот аромат искусственный, но для него эти люди лучшее, что есть в мире. Это люди хорошего тона, манер, изысканных вкусов. В них нет пошлости и грубости Вердюренов. Мадам де Вильпаризи подтрунивает даже над Бальзаком, Виктором

Гюго, Шатобрианом за отсутствие у них скромности; их произведения кажутся ей лишенными, как сообщает Пруст, «того сдержанного искусства, довольствующегося одним четким штрихом и пуще всего избегающего безвкусицы витийственного красноречия, той умеренности в суждениях и той простоты, которые, как внушили ей с детства, являются высшими достижениями подлинного благородства». Очарованный этими чертами обломков французской аристократии, Марсель Пруст не видит, не отмечает с достаточной яркостью ни высокомерия, ни кастовой замкнутости, ни черствого эгоизма этой среды, а если и замечает, то относится к этим свойствам вполне снисходительно. Нечего и говорить, что Пруст далек от того, чтобы посмотреть на это общество глазами писателя, близкого к трудовому народу. Его в произведениях Пруста нет. Образ служанки Франсуазы только подтверждает это. К Франсуазе он относится, в сущности, полупрезрительно: «мягкость, благодушие и вообще добродетели Франсуазы таят за собой множество кухонных трагедий», «люди возбуждали у нее своими страданиями тем большую жалость, чем большее расстояние отделяло ее от них». Но художник все же готов ей это простить за преданность и за услуги, которые она оказывала, и он смягчает свою блестящую характеристику Франсуазы.

Пруст — очень большой писатель. Но на его произведения сильный отпечаток наложила среда, привычки и вкусы французской аристократии. Этого никогда не следует забывать. В тех предисловиях к его вещам, которые написаны у нас, к сожалению, это чрезвычайно важное обстоятельство не отмечено. Манера, стиль Марселя Пруста тоже отразили на себе влияние той общественной среды, в которой воспитывался и жил этот писатель. В его тяжеловесной фразе, в отступлениях, в длинных периодах есть нечто старомодное, как будто он возвращает нас к XVII веку.

О чем свидетельствует появление и расцвет такого утонченно-дворянского писателя, как Марсель Пруст? На это ответить не так легко. Возможно, его появление свидетельствует о том, что французское буржуазное общество самостоятельно уже не в силах дать крупного художника, в то время как французский пролетарий еще бессилен противопоставить этому старому обществу свою культурную среду. «Природа не терпит пустоты». В такие моменты нередко случается, что выдвигаются писатели, принадлежащие к классу, уже отошедшему в прошлое, но еще окончательно не сброшенному с общественной сцены, особенно если в прошлом этого класса была своя тонкая художественная культура, а она у французской аристократии несомненно была. Такое предположение тем более вероятно, что во Франции давно уже произошла и продолжает усиленно происходить диффузия между остатками аристократии и верхушками буржуазии.

Из всего сказанного о дворянском облике Марселя Пруста, однако, совсем не следует делать тех наивных выводов, которые сплошь и рядом у нас делают,— нам-де нечего учиться у каких-то там аристократических выродков. Его произведения таят в себе целые россыпи художественных сокровищ, его эстетический мир прекрасен, глубок

и благороден, его психоанализ приводит к подлинным и редким открытиям из жизни человеческого духа, характеристики изображаемых им людей метки и новы; он культурный и умный писатель, он много знает; его метафора всегда неожиданна и отличается выразительностью: словом, он крайне поучителен и содержателен. Художественный метод Марселя Пруста — поиски утраченных, первичных ощущений, очищенных от рассудочной деятельности,— заслуживает полного внимания. Значение этого метода в художестве огромно, но требует известных ограничений; не при всех условиях и не всегда этот метод равноценен. Для писателя преклонных лет он имеет несравненно большую ценность, чем для писателя молодого, и для художников поднимающегося класса он требуется гораздо в меньшей степени, чем для художников классов, обреченных историей и идущих ко дну.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

ИЗ СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ НАСТРОЕНИЙ

I

Единый литературный антисоветский фронт дезорганизован и распался. Собственно говоря, единым он никогда и не был, но еще не очень давно белые знамена под сенью своей объединяли подавляющее большинство «братьев-писателей», представителей старого интеллигентского поколения. Теперь о подобном большинстве не может быть и речи. Литературное «сменовеховство» стало таким же фактом сегодняшнего дня, как и политическое. А. Н. Толстой, Илья Эренбург, Соколов-Микитов, Ал. Дроздов, А. Ветлугин, Небуква,— разумеется, все это не случайно. Весьма любопытна эволюция зарубежного критико-библиографического журнала А. Ященко «Новая русская книга». Вначале журнал велся в обычном эмигрантском духе. Затем начал линять, терять свою первичную окраску, а последние номера уже значительно порозовели. Произошло это само собой: «осоветились» сотрудники. Изменился характер статей и заметок, появилась литературная хроника о деятельности Госиздата, а на обложке — целый символ — исчезло «божественное»: церковь православная.

Вообще эмигрантская литература линяет с каждым днем. Выходят из печати вещи, которые давно следовало бы переиздать нашему Госиздату. Такова, например, превосходная книга И. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито» и ряд других.

Явно левеет писатель-художник и внутри Советской России. По некоторым причинам мы воздерживаемся пока от более конкретных указаний по сему поводу, но всякому, знакомому со средой литераторов, этот сдвиг влево отчетливо виден.

Часть, по преимуществу «стариков», еще держится. Но они все больше и больше превращаются в доисторических ископаемых, в рыцарей Гринвальдусов, в литературных импотентов либо в своеобразную секту вертидырников от литературы. Одни пишут мелкие пасквили, обывательские, нудные, бескрылые стихи и рассказики, стараясь как-нибудь черным цветом расписать «республику эту», эту «совдепию»; другие с ожесточением, с упорством, с особым тупым изувер-

ством вышептывают и бесконечно повторяют колдовские загробные заклинания «о мирах иных». Как будто они даже кичатся порой, вытаскивая старый хлам мистики,— а может быть, мистификации, это вернее,— вытаскивают и словно хотят сказать: «Вот, мол, мы какие стали, и нам ни чуточки не стыдно». Но и среди этих вертидырнических заклятий даже невнимательный глаз и нечуткое ухо могут увидеть и услышать: заклятия-то произносятся обычным порядком, но, между прочим, в самые, казалось бы, торжественные молитвенные моменты нет-нет да и посмотрит один, другой, третий косым глазом в сторону этих «предателей», «отступников»: Толстых, Эренбургов, Ключниковых; посмотрит и забормочет: «Из-за чего же мы четыре года страдали, соблюдали себя, когда они... » и т. д. И сквозь вертидырническую твердокаменность уже проглядывают черты иного лика: погибельности и какой-то обреченности, духа исторической праздности и неприкаянности, унылости и тлетворной безбудущности. Оттого вертидырнические призывы теряют силу свою и становятся тем, о чем говорят: ни богу свечка, ни черту кочерга.

Мы не хотим этим сказать, что тут нет никакой опасности для нестойких, ушибленных духовно. Этой опасности нет, поскольку мы уничтожаем темноту, нищету, разруху и сирость нашей советской действительности и не спим, а ведем доподлинную войну идей, переходим в наступление, наконец, поскольку есть и твердо стоит советская власть и Коммунистическая партия, оберегающая современное молодое поколение от умственного и нравственного разгильдяйства, упадочности и всяческого мракобесия.

Как бы то ни было, контрреволюционный сплав, недавно казавшийся таким огнеупорным, в огне революции весьма основательно расплавился.

В числе иных прочих одной из причин, почему единый литературный антисоветский фронт распыляется на наших глазах, является то обстоятельство, что в Советской России появляется новая, своя, свежая, молодая литература. Мы имеем в виду главным образом художественную прозу. Пока Мережковские, Бунины и Куприны пописывали в «Общем деле» и спасали погибающее отечество, это неблагодарное отечество, расправившись с «патриотами» на фронтах и дав возможность Врангелю и присным воочию увидеть вожделенные проливы милюковские, начало мало-помалу выдвигать своих художников-писателей, вопреки уверениям «столпов» и «корифеев», тешивших себя и других мысленкой: без нас ничего не выйдет, без нас пропадут; ах, великая, единственная русская литература!

Таких утешений больше уж нет.

Новый писатель лезет изо всех щелей. Вылезает он из трущоб, с окраин, из глуши, из медвежьих углов, из провинции, из дебрей. Часто на нем красноармейская звезда — явление знаменательное,— часто он похож на того, кого и раньше называли разночинцем, но это — новый, советский разночинец из низов, подлинный демос городов и деревень. Есть и осколки прежних дореволюционных общественных слоев и прослоек. В массе же своей тут иная кровь, иной быт, иное прошлое и настоящее, иное мироощущение и психический склад.

Новый интеллигент ощущается не только в литературе. Он всюду: в Красной Армии, в деловых хозяйственных и политических органах, в университетах. Наличность *целой школы* молодых философов-материалистов, подчас очень талантливых, занимающихся весьма основательно под руководством Л. И. Аксельрод (Ортодокс) и Деборина, несомненно, явление огромной и отрадной важности и совершенно совпадающее с появлением нового писателя-художника.

Их уже немало. Кое-кого читатель уже знает, другие еще в тени, третьи только собираются печататься. Вс. Иванов, Борис Пильняк, Ник. Никитин, Вл. Лидин, А. Яковлев, Н. Ляшко, С. Семенов, М. Зощенко, А. Неверов, Н. Тихонов, К. Федин, М. Волков, П. Низовой, А. Аросев, Ю. Либединский, Л. Сейфуллина, Ф. Гладков и другие. При всем различии их одаренности, характера творчества, стиля, манеры есть у них много общего. Они выварились в котле советской действительности, пишут о ней, пишут иначе, чем «старики». Общее у них и то, что многое только намечается: чужое, старое потеряли, а новое, свое часто только нащупывается. Это не пролетарская литература, не коммунистическая. В основе, в главном русле своем она идет от мужика, от деревни, либо от так называемых демократических городских слоев. «Приличные», «культурные» люди в воротничках, с утонченными нервами — не их герои.

В целом эта литература — советская, враждебная и эмиграции, и последним «властителям дум» в литературе. У некоторых чувствуется интеллигентский, мелкобуржуазный уклон, склонность к острым темам, но это как будто выпрямляется; долго на советских анекдотах не проедешь и крупных вещей не дашь. Другие определились более ясно. Иногда приходится слышать опасения: не является ли эта молодая литература в конце концов формирующей сознание нэповское, кулацкое, оформляющее идеологию нового буржуа? Пока этого нет. Пока эта литература в итоге служит Республике Советов. Что будет в дальнейшем, зависит от общих судеб нэпа, коммунизма, Советской власти. У нас нет оснований смотреть на судьбы Советской власти пессимистически [...]

Они еще молоды, современные литераторы, и, конечно, не создали так называемой «большой литературы», но к этому дело идет. Мы стоим накануне расцвета художественного слова в России. Пишут рассказы, пишут повести, романы, поэмы, пишут очень многие и очень усердно. Рукопись с художественной прозой пошла теперь «сплошь», как вобла. Не беда, что чаще всего слабо: лиха беда начать. Да и начала есть хорошие. Как же и о чем пишут теперь?

II

Как и о чем пишет новый художник-прозаик?

Прежде всего, о стиле. Теперь прозу чаще пишут стихами, а стихи — прозой. Это не парадокс, а факт, свидетельствующий о разложении и гибели старых форм и приемов. В старые формы новые настроения не укладываются. В частности, прежним, ровным, урав-

новешенным, спокойным стилем, по-видимому, трудно писать о днях наших. В вещах чувствуется огромное напряжение, сгущенность настроения, нервность и крайняя повышенность восприятия, потребность часто не сказать, а крикнуть, сразу приковать внимание, есть разбросанность, хаотичность — глаза разбегаются. Этому соответствует и стиль. Проза — стихотворная не по ритму — хотя все больше и чаще попадаются прозаические произведения, написанные метром,— а по сгущенности, по сконцентрированности образов. Возьмите последние вещи Вс. Иванова. По нагруженности образами это стихи; также у Пильняка, у Никитина, у Зощенко, у Ляшко и других. Оттого, что в старые рубрики и подразделения они не укладываются. Б. Пильняк выпустил недавно роман «Голый год». Какой это роман? Весь из кусочков. Можете переставлять любую главу.

Мы не хотим сказать, что все в этих новых приемах удачно, на месте. Кое-что существенное пойдет в переплавку, послужит удобрением, но другое останется. Будет сделан крупный шаг вперед. Сейчас молодой писатель занимается нередко пока порчей старых вкусов читателя. Понятно, что человек, привыкший к Толстому и Тургеневу, сопротивляется, возражает, отрицает, осуждает. Тем не менее «порча» идет своим чередом. Тургенева-то многим не под силу становится читать.

Новый писатель принес из низов, от медвежьих углов прекрасный народный язык, крепкий, сочный, сильный и выразительный. Принес с собой и массу провинциализмов, что нередко тоже вызывает недовольство читателя, совершенно неправильное, ибо внесением провинциализмов литературный язык очень будет освежен и обогащен.

Сейчас мы, впрочем, описываем и констатируем. О выводах и прогнозах до другого случая. Скажем только, что простое брюзжание и неприятие тут делу не помогут.

Характер и направление произведений? О быте, о быте нашем в первую голову пишутся и печатаются вещи. *То, что молодого писателя теперь тянет к художественной бытовой прозе, наглядно доказывает и показывает, что новый советский быт уже во многих чертах существенных своих сложился так, что спорить, есть ли новый быт или нет, ныне сущий анахронизм. Быт есть, и потому к нему тянется писатель.*

Старый, дореволюционный, быт и новый, советский, в художественной призме нового писателя преломляется весьма определенно. Тут вы не встретите охов и вздохов «стариков» «о добром старом времени». Мертвого места здесь не ищут и о том, что погибло, не жалеют и не вздыхают. Едва ли можно назвать хотя бы две-три вещи, хотя бы и ненапечатанные, где отразилось бы это сожаление и жажда прошлого. Наоборот, новый, советский быт в целом его воспринимается с положительной стороны.

Темные и мрачные стороны нашего быта — продотряды, бесчинства комиссаров, коммунистическое чванство, взяточничество, разумеется, находят себе надлежащих бытописателей (Б. Пильняк, М. Зощенко, Н. Никитин и др.), но в конце концов это хотя и важные, но

детали в основах, в корнях быта. Очень везет сейчас деревне и мужику. О нем пишут больше всего, но захватывают его пока главным образом в стадии партизанщины и гражданской войны (Вс. Иванов в особенности).

Новый писатель очень не жалует вдохновителей колчаковщины, белых армад, а к старой интеллигенции отношение презрительное, с оттенком сожаления (Пильняк, Вс. Иванов, Никитин, Зощенко и др.). Самое невыясненное — это отношение к коммунистам, как к таковым. Тут много еще смутного, невыявленного. Думается, что не будет большой ошибкой охарактеризовать это отношение словами Б. Пильняка из одного рассказа: «Мне, не большевику, вообще легче вести компанию с большевиками: у них есть бодрость и радостность» («Три брата»). Пожалуй, такую же «компанию» с большевиками ведут и остальные писатели. Более определившиеся идеологически в этом отношении из выдвинувшихся молодых писателей — Вс. Иванов, Ляшко, А. Неверов и другие. О коммунистах мы не говорим: Аросев, Семенов и пр. За последние месяцы наметилась совершенно явственная тенденция к подробному освещению внутренней жизни Коммунистической партии активными ее членами. Начало положил А. Аросев. Написаны и скоро, вероятно, появятся из печати несколько таких вещей: «Неделя» — повесть сибиряка Ю. Либединского, «Шоколад» — Родионова и ряд более мелких вещей. Этого рода проза, очень недурная по первым образцам, обещает быть самой жгучей, интересной и возбудит много споров, особенно со стороны скрытых сторонников эмигрантщины. К сожалению, наши печатные возможности до сих пор очень посредственны.

Далее бросается в глаза у новых писателей изгнание ими психологизма. В отличие от предреволюционной прозы, построенной на художественном выявлении сложнейших «переживаний», нюансов, на самоанализе и пр. и пр., современная литературная молодежь пишет о внешнем, о вещах и людях, о событиях и случаях жизни, о скалах и солнце, о море и степях, *как они есть, как они осязаются, происходят, со стороны их вещности*, а не с точки зрения самоанализа, «переживания», их «души», их «сущности». О самих переживаниях сигнализируется читателю при помощи признаков чисто внешних. Психологизму объявлена война. Оттого душевные «переживания», которые так сладостно обсасывал прежний писатель кануна революции (Андреев и др.), стараясь запутать и напугать читателя психологическими «безднами», ужасами и ужасиками, описываются теперь так элементарно просто, порой даже грубо до примитива. Сравните «трагические моменты» у Вс. Иванова с приемами некоторых из «стариков». Какое огромное различие! В душных клетках психологизма читателя теперь долго не держат. Целая школа «Серапионовых братьев», не знаем, сознательно или бессознательно, работает именно в этом направлении.

Само собой понятно — это вытекает из сказанного,— очень везет сложному сюжету. Сложный сюжет — на первом плане, ему везет. И это так легко теперь: недавнее прошлое дает неисчерпаемый материал, а новый писатель нашу революционную жизнь знает, испы-

тал ее на своей спине. Нужно отметить, что сюжеты чаще всего бывают сильней самого писателя: сюжет превосходен, жизненен, говорят, не выдумаешь, а обработка слабовата, технических средств не хватает. Таких рукописей на руках молодых авторов немало. О них мы как-нибудь расскажем отдельно. То же и в вещах напечатанных. Это исправится. Главное, у нового писателя богатство сюжета изумительное. Рассмотрите с этой точки зрения хотя бы «Бронепоезд» Вс. Иванова, его «Цветные ветра», вещи Зощенко и других авторов.

Более сложна другая сторона. Есть совершенно отчетливый уклон к непосредственному, к физиологии, к звериному, к примитивному, большая жажда сбросить вериги современной культурной жизни, жить, как птица, инстинктами, без сложного, дифференцированного, ценить вещь, как она есть. О звериной жизни и звериных людях повествует Вс. Иванов; Пильняк приемлет Октябрь и большевизм, так как они, по его мнению, вернули нас от Запада к допетровской Руси с ее исконным мужицким бытом, песнями и сказками; о насилиях над живой жизнью рассказывает Н. Никитин; у мужика ищет высшей правды А. Яковлев. Подобные же мотивы, на иной, правда, лад, можно найти у Маяковского, у Казина и других поэтов.

Настроения эти сложны и питаются разнообразным.

Большую правду сказал Илья Эренбург устами своего «великого провокатора» Хулио Хуренито:

«Война возвысит дух, покончит с гнилым материализмом»,— истошно вопили философы и просто добрые люди, по полноте тела склонные к мечтательности. Но война велась с помощью вещи, открыла ее смысл и мощь. Разрушая тысячи вещей... люди научились уважать вещь, как таковую, полюбили ее так, как любить не умели в счастливейшие дни мира... Чем ближе стали люди к уничтожению реальной повседневной жизни, своей и чужой, тем больше она их к себе притягивала».

Война и революция научили человека ценить вещь, ценить жизнь, как она есть. Революция к тому же выдвинула такие слои из низов, которые на опыте с детства знали цену вещи, цену простой, грубой, реальной жизни. Теперь этот народ заговорил в литературе. Есть, однако, в этой тяге к вещам, к непосредственной жизни и другие мотивы: разочарование в идеологических высших ценностях буржуазной культуры и неумение найти правильный выход, наш советский быт с голодом, разрухой, борьбой за кусок хлеба и, наконец, утомленность от бурных и сложных, насыщенных грозой наших дней, стремление уйти к обывательскому. Безусловно, вреден уклон в сторону своеобразного славянофильства: «Мы, Азия, за пояс заткнем все «Европы», и «они» нам не нужны со своими машинами и интернационалами». Получается какое-то революционное евразийство, однако весьма сходное с тем, что помещается в «Русской мысли». Столь же вредоносно и тяготение к обывателю, к мягкому, подушечному существованию, ибо оно сопровождается охлаждением к великим идеям нашей эпохи, вселяет в сердца ненужное прекраснодушие к врагу и ведет к угашению духа. Надо полагать, что от этих наслоений молодые литераторы, грешащие в этом отношении, избавятся, сохранив

здоровое: быт, изгнание психологизма и любовь к жизни неисковерканной, свободной и развязывающей могучие инстинкты, как вечные, питающие ее живительные родники.

В заключение хочется пожелать молодым художникам-прозаикам точней идеологически определиться и понять простую истину сегодняшнего дня: мы вступаем в полосу гражданских битв в области идеологической. На войне по-военному. Находиться между двумя лагерями нельзя. Это для тех, кто еще повторяет никчемные слова о едином литературном фронте, об аполитичной литературе и прочих жвачных вещах. Роль художественной прозы в этой войне идей будет огромна; такое время пришло.

Еще одно замечание.

Некоторые положения, высказанные в нашей заметке, недостаточно иллюстрированы не только из-за рамок статьи, но еще и потому, что приходится говорить о вещах, еще не увидевших света либо находящихся в печати.

Тут встает вопрос об издательских возможностях, весьма пока, повторяем, ограниченных.

О ХЛЕСТКОЙ ФРАЗЕ И КЛАССИКАХ

(К вопросу о наших литературных разногласиях)

Выходящий под редакцией Б. Волина, Г. Лелевича и С. Родова, новый журнал «На посту» предпринял литературно-критический поход, смысл и цель которого заключается в том, чтобы установить в вопросах литературы единую коммунистическую линию, указав надлежащее место попутчикам. В критике своей товарищи весьма решительны и, выражаясь языком одной тургеневской героини, «уж очень строги насчет манер». Строгость «насчет манер», впрочем, дело десятое. Гораздо важней, что ими допущен целый ряд серьезных промахов и упущений. О них, равно как и об общей позиции журнала, мы поговорим более подробно в ином месте и немного позже [1], но есть один вопрос, который требует своего освещения незамедлительно, теперь. Это — вопрос о старом, буржуазном искусстве, точнее о том, как мы, коммунисты, должны его расценивать, какую роль ему отвести в текущей советской действительности, какое место указать в современной коммунистической художественной литературе.

Нам досталось огромное европейское и русское литературное наследие; всякий поэтому поймет всю важность поставленных вопросов. Что думают на этот счет критики из журнала «На посту»?

В № 1 журнала по этим вопросам нет специальных статей, но в разных местах по разному поводу сделан ряд замечаний, звучащих довольно определенно. Так, в руководящей программной статье «От редакции» написано: «Мы будем бороться с теми стародумами,

[1] См. статью «Искусство как познание жизни и современность».— *Ред.*

которые в благоговейной позе, без достаточной критической оценки, застыли перед гранитным монументом старой, буржуазно-дворянской литературы и не хотят сбросить с плеч рабочего класса ее гнетущей идеологической тяжести». Из контекста, однако, видно, что речь идет не только об идеологической тяжести, ибо выше напечатано: «прежде всего пролетарской литературе необходимо окончательно освободиться от влияния прошлого и в области идеологии и в *области формы*». Из статьи тов. Вардина «О политграмоте» читатель узнает: «литература прошлых времен была пропитана духом эксплуататорских классов. Она отражала навыки и чувства, идеи и переживания князей, дворян, богачей,— словом, «верхних десяти тысяч». Это, разумеется, делалось не «нарочно», не всегда с «сознательной тенденцией» и т. д. Тов. Левман находит, что «между литературой пролетарской и буржуазной должен быть установлен водораздел. Очистить нашу пролетарскую современность от тех осколков, которые остались по свержении старых идеалов,— это дело хоть и трудное, но необходимое». Тарасов-Родионов толкует о старых разутюженных метрах и ритмах сломанной нами эпохи, а Берсенев клеймит наивность тех, кто полагает, что «те или иные буржуазные писатели» могут эволюционировать «в сторону пролетарского строительства жизни».

Справедливость требует отметить, что статья т. Сосновского о Демьяне Бедном звучит по-иному. Читатель, например, находит там такие выразительные замечания: «у нас находятся чудаки, считающие, что язык Пушкина, Гоголя, Толстого и Чехова устарел, что этих мастеров слова пора выбросить за борт парохода современности. О, храбрые гимназисты, собравшиеся с перочинным ножиком в Африку на слонов». Направлены эти слова против Лефа, но как будто им можно придать и более широкое толкование, во всяком случае, они, выражаясь мягко, не совсем гармонируют и «не созвучны» утверждениям, отмеченным выше.

Читатель, вероятно, приметил, что во всех этих заявлениях буржуазно-помещичья литература взята под одни скобки, трактуется как нечто единое, цельное. Такой же общей, огульной точкой зрения проникнута и вся позиция редакции: в этом нетрудно убедиться, взяв в руки журнал. Верен ли такой огульный подход к старой литературе? Буржуазно-помещичья литература, разумеется, имеет общие черты, свойственные только ей; тем не менее, рассматривать ее исключительно как нечто единое, цельное, значит заранее запутаться в общих фразах, в общих местах, ничего не говорящих ни уму, ни сердцу. Это — в лучшем случае, а в худшем такая точка зрения должна привести к ряду самых печальных недоразумений и ошибок. Буржуазная литература жила и развивалась вместе со своим классом. Было время, когда буржуазия боролась с феодализмом, когда она была революционна. Тогда и наука, и искусство были революционны; после побед был период зрелости, равновесия, полнокровия, здоровья, расцвета; в эту эпоху буржуазия и в области науки, и в области литературы дала несравненные образцы творения мысли и чувства; наконец, наша эпоха — эпоха распада, упадка, разложения, умирания буржуазного общества, и этому соответствуют упадок, регресс и контр-

революционность и в науке, и в искусстве. Различие между литературой буржуазии эпохи Sturm und Drang'а и литературой последних десятилетий такое же, примерно, какое существует между материализмом Гольбаха и Гельвеция и современной философией Бергсона, Кайзерлинга, Шпенглера. Приблизительно такая же дистанция может быть указана и при сравнении нашей эпохи с эпохой зрелости и расцвета буржуазии. Сочинения Гольбаха, Гельвеция, Фейербаха, Дарвина и т. д. до сих пор лежат в основе коммунистического образования. В равной мере не подлежит сомнениям благотворная положительная роль Мольера, Бомарше, Гейне, Гете, а из более ранних — Сервантеса, Шекспира и т. д. Взять в общую скобку эту литературу и современных Маринетти и Д'Ануннцио, свалить всех в одну кучу, наклеив ярлык «буржуазный», значит отделаться от серьезного вопроса пустопорожней, хлесткой фразой.

Или возьмем нашу русскую литературу. Неверно, что старая русская литература отражала только навыки и чувства богачей, дворян и князей. Она отражала навыки и чувства, например, разночинной интеллигенции — «умственного пролетариата», «кухаркиных детей», сыновей дьячков, городского бедного мещанства. Можно без преувеличения сказать, что, начиная с 60-х годов, основное русло нашей отечественной литературы питалось разночинцами. Сказать, что эта литература отражала настроения богачей или что она была подголоском буржуазно-помещичьей литературы — мы уверены — никто не осмелится. Она была направлена против богачей и помещиков. Наши разночинцы писали не только о своих навыках и чувствах; в своих произведениях они главное внимание сосредоточивали на крестьянине, на бедноте, на общих условиях царского строя. Достаточно вспомнить Некрасова, Успенского, Короленко, а из критиков-публицистов — Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева. Конечно, живописуя нашу подвальную, сермяжную, растеряевскую Русь, призывая к свержению царского строя, наши просветители-народники неизменно окрашивали свои произведения мелкобуржуазными настроениями, ставшими для нашего времени архаическими, но это не может затенить в конечном итоге *объективной ценности* их художественной и публицистической работы и для нашего времени. Например, Г. И. Успенский вопреки своему субъективизму оставил нам до сих пор не превзойденные художественные работы о русском крестьянине. Даже тогда, когда русская интеллигенция, после 1905 г., стала «умнеть», отходить от революции, преемственность и связь литературы с литературой разночинцев никогда не нарушалась. М. Горький, И. Шмелев, В. Вересаев, Ив. Вольнов, Серафимович, Скиталец отправлялись от лучших заветов шести- и семидесятников.

Мы ни на минуту не сомневаемся, что все это не хуже нас известно редакции «На посту»,— но привычка оперировать где попало словами «буржуазный», «контрреволюционный», но общий схематизм, но увлечение хлесткой фразой, но невнимательное и неряшливое отношение к вопросам литературной жизни в прошлом и в настоящем, но размах сплеча там, где требуется уточненное и осмотрительное

отношение к вопросу, но развязность, но уверенность, что читатель все проглотит, лишь бы было горячо,— приводят к общим местам и положениям, звучащим твердо и неукоснительно, но, к сожалению, без достаточных оснований, если не считать достаточным основанием, употребляя выражение одного урядника, «легкость и бодрость в функции» и героическую решимость блуждать даже в трех соснах. В общем получается «исповедь горячего сердца вверх пятами».

Кстати об уточненности. Выше нами противопоставлялись русские и европейские классики литературе упадочного периода буржуазии. Но и здесь уточненность необходима. А то может случиться, что возьмут да и запишут ну хотя бы Уэллса или Келлермана, а то и Анатоля Франса по ведомости отъявленных белогвардейцев и контрреволюционеров. Мы никак не можем забыть суровых нотаций тов. Берсенева по адресу тех, кто наивно верит, что «те или иные буржуазные литераторы» могут по-своему переходить на сторону пролетариата.

Пойдемте дальше.

Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой, Тургенев и т. д. были поэтами и писателями класса дворян. Это — несомненно. Значит ли это, однако, что их произведения лишены *объективной ценности*, что пролетарскому писателю и читателю следует в первую очередь освободиться и в области «идеологии», т. е. содержания, и в области формы от их художества. Это было бы верно лишь в том случае, если бы наши классики были в искусстве исключительными *субъективистами*, если бы объективный момент в их творчестве совершенно отсутствовал. Но они были воистину великими художниками. А подлинное художество заключается в *мышлении при помощи образов*. Такое мышление может быть столь же объективным, как и научное, дискурсивное мышление с помощью понятий. Свой материал такое истинное искусство черпает из *действительности*. Оно отнюдь не является плодом игры поэтического воображения, настроения, навыков, чувств, оно ничего общего не имеет с субъективной отсебятиной, с идеалистической метафизикой, оно реалистично в своей основе, оно всегда должно быть истинным, т. е. в той или иной мере соответствовать действительности. Художественные произведения не являются точным снимком с реальной или идеальной действительности (действительности завтрашнего дня, но уже данной в своих элементах, в своей потенции в настоящем), но в них даны, зафиксированы ее наиболее типические характерные черты. Поэтому-то и Белинский, и Плеханов, и другие наши учители не уставали твердить, что поэзия есть истина в форме созерцания, что поэт мыслит образами, а не фантазирует по произволу от себя, и что искусство есть та же философия, та же наука, но только в форме созерцания идеи в образе. Оно таким и было у наших классиков. Отсюда их гениальные художественные обобщения: Фамусов, Молчалин, Онегин, Печорин, Собакевич, Ноздрев, Манилов, Пьер Безухов, Платон Каратаев, Наташа и т. д. Все это непреложные художественные истины, настоящие открытия, часто не уступающие в своей объективной значимости любым научным, добытым путем анализа, истинам. Правда, наши классики освещали Фамусовых и Собакевичей односторонне; они

не показывали их как людей, сидящих на шее крестьян (хотя и здесь следует внести существенные оговорки); но односторонность их живописания остается только тем, чем она есть: однобокостью, неполнотой. Они давали не всю правду, а только часть ее. Но так же постоянно бывает и в науке. Конечно, в художественное произведение, даже в реалистическое, легче привносится субъективная окраска, чем в различные научные отрасли человеческого знания. Но и научные дисциплины довольно сильно отличны в этом отношении друг от друга: математика более объективная наука, наиболее «чистая», но уже в биологию субъективный момент привносится очень легко (вспомним спор вокруг Дарвина); биология, однако, не выбрасывается на этом основании из числа точных наук.

Если бы наши товарищи, объединившиеся вокруг журнала «На посту», обратили бы внимание на объективный момент в творчестве настоящего художника, наши литературные разногласия значительно сгладились бы и в вопросе о попутчиках. В № 1 журнала никаких намеков на то, чтобы этот момент нашими критиками учитывался, к сожалению, нет.

Так как действительность в эпоху, когда жили классики, складывалась не в пользу дворян и уже в достаточной мере обнаружила свои отрицательные стороны, то наши художники, будучи реалистами в искусстве, не могли не отразить этой отрицательной действительности часто вопреки своим субъективным настроениям. Белинский был прав, упрекая Грибоедова в том, что он в своей знаменитой комедии звал «к китайскому незнанию иностранцев», полагая, что все беды проистекают от того, что русское общество рабски подражает иностранцам. Выводы Грибоедова были реакционны. За всем тем «Горе от ума», дав Фамусовых и Молчалиных, сыграло и до сих пор играет революционную роль. То же и с Гоголем, и с Толстым, и с целым рядом других первоклассных художников. На этих примерах, между прочим, выясняется, как субъективные настроения чаще всего привносятся в произведение. Бывает, впрочем, и так, что самый образ, тип искажается бессознательно или преднамеренно. Тогда получается тенденциозное произведение. Если критики из «На посту» имели бы в виду борьбу с этими вольными и невольными искажениями или с ложным истолкованием самим автором типов, образов и вообще продуктов своего творчества, мы готовы были бы всемерно их поддерживать. Но они нигде не проводят грани между субъективным и объективным в художественном произведении, *отчего у них «идеология» целиком совпадает с содержанием.*

Наши классики-дворяне, создавая Маниловых, Собакевичей, Онегиных, окрашивая свои произведения реакционными, подчас, настроениями, сумели тем не менее разглядеть, подметить, уловить, живописать, выявить в них, в этих типах и в образах, не только сословные психологические черты, но и такие, которые общи разным классам и на протяжении разных эпох. Товарищи из «На посту» мечут громы и молнии против тех, кто признает наличие таких черт. И совершенно напрасно. Нет вечных общечеловеческих чувств в обществе, разделенном на классы, если об этих чувствах говорить с

абсолютной точки зрения, как говорят идеалисты всех цветов и рангов. Но есть, были и будут общечеловеческие чувства *относительно* общие, относительно устойчивые... Объем этих чувств различен в разные эпохи. Он сводится к минимуму в эпохи обострения классовой борьбы, особенно в революционные эпохи, сугубо в такие, как наша. Этот объем расширяется в «органические», относительно мирные периоды. Наши классики жили как раз в эту пору. Классовая дифференциация в *области сознания* была в России в самом зачаточном состоянии. Народ, т. е. крестьянство, в общем, покорно сносил иго помещиков. Естественно поэтому, что великие наши художники, принадлежа к классу дворян, отражая этот последний в своих произведениях, умели подмечать и придавать своим типам и образам общие психологические черты, довольно устойчивые. Именно по этой причине Собакевичи, Коробочки, Молчалины и т. д. до сих пор являются нарицательными именами. По этой причине на нас действуют, нас заражают «Илиада» и «Одиссея» Гомера (прощание Гектора с Андромахой и т. д.), «Гамлет» и «Отелло» Шекспира; нашим эмоциям «созвучны» и жертвенные песнопения Тагора, и «Песня о Гайавате» Лонгфелло, и многое другое. В своей превосходной книге о Толстом Л. И. Аксельрод (Ортодокс) верно пишет о творчестве великого писателя земли русской: «Великий мастер сумел, оставаясь на почве реальной действительности, воплотить в своих произведениях и те общие черты, мысли и чувства, которые в той или иной форме свойственны культурному человечеству на продолжении долгих исторических периодов» (стр. 16). Прекрасно о секрете гения говорит Анатоль Франс: «Великие писатели не имеют низкой души. Вот в чем их тайна. Они великодушны. У них всеобъемлющее сердце. Они сочувствуют всем страданиям. Они трудятся, чтобы их утишить» («Беседы Анатоля Франса»). С поправками, характер которых оговорен раньше, с этим можно согласиться.

Мир развивается не по Шпенглеру, а по Марксу. Замкнутых культур нет. И когда один класс уступает место другому, и один общественный строй сменяется другим, если не происходит «гибели культуры», в том или ином виде и размере от старого к новому передаются экономические и культурные приобретения. Иначе никакого прогресса, никакого поступательного хода «вперед и выше» не было бы.

Итак, буржуазную литературу нельзя заключать в одни общие скобки; буржуазная литература обладает огромным запасом художественных, объективных истин, открытий, наблюдений; буржуазная литература (и дворянская) в лице лучших своих представителей в лучшие времена воплотила общие психологические черты, присущие человечеству на протяжении целых эпох, хотя классовая психология, конечно, преобладала в ней.

Что следует из всего этого?

Товарищи из журнала «На посту» нерушимо уверены, что «разные попутчики» не способны оказать пролетариату и советским гражданам действенную помощь в организации их эмоций в сторону конечных, т. е. социалистических, целей. Но попутчиками революции являются не только современные Ивановы, но прежде всего русские и европей-

ские классики. Замахнувшись на попутчиков, наши критики естественно замахнулись и на эту литературу, выдвигая тезис освобождения от содержания и от формы искусства прошлого, без разбора рассматривая это искусство как одно целое. Но сказать это все равно, что сказать примерно так: так как буржуазия свергнута в России, так как пролетариат у власти, то долой «окончательно» буржуазную науку: физику, биологию, психологию, химию и т. д.: она творилась мозгом буржуазии, она есть продукт буржуазно-помещичьего строя. Никто, находясь в здравом уме и в твердой памяти, из друзей рабочего класса этого не скажет. Он скажет: чтобы «окончательно» освободиться от буржуазии, чтобы «окончательно» организовать социалистическое общество, нужно вслед за физической победой над буржуазией в первую очередь «окончательно» овладеть буржуазной наукой и философией, освободив их от реакционных привесков и от субъективизма буржуазных ученых. Только таким путем будет создана новая пролетарская наука. Особенно ценен в этом смысле период подъема и расцвета буржуазного общества, когда буржуазия была революционна или не реакционна. Сказав так, он будет прав. Но то же самое с некоторыми поправками следует сказать и об искусстве вообще и о литературе в частности. И если наш воображаемый товарищ скажет далее, что другая точка зрения, рекомендующая прежде всего «освобождение», есть «окончательная» нелепость, неразбериха и путаница, то он окажется по-нашему тоже правым.

Редакция журнала «На посту» направляет свое слово, главным образом, к рабочему и к молодому рабоче-крестьянскому поколению. В редакционной и в иных статьях, раз речь зашла о литературе прошлых эпох, она должна была сказать в первую голову то, что сказал бы наш воображаемый и предполагаемый товарищ и что мы, коммунисты, должны везде и всюду теперь говорить. Вместо этого она предпочла растекаться мыслью по бумаге относительно «освобождения», «сбрасывания», относительно литературы богачей, дворян и т. д. Подобно гоголевскому Хоме Бруту, критики «На посту» чертят вокруг себя волшебный круг, дабы буржуазный Вий не отдал русскую революцию всякой черной нежити и нечисти. Это похвально, но это нужно делать со смыслом: круг-то должен обладать известным радиусом, да и литература Шекспира и Гете, Гоголя и Пушкина, Щедрина и Успенского совсем не похожа на красавицу ведьму, сцапавшую бедного бурсака.

Могут возразить, что редакция имеет в виду отсутствие «достаточной критической оценки». Но нетрудно убедиться, что достаточная критическая оценка, по ее мнению, не в том, чтобы рассматривать буржуазно-помещичью литературу диалектически, в связи с ростом, с развитием, с судьбами буржуазии и дворянства, чтобы заставить прежде всего учиться и впитывать в себя гениальные произведения великих мастеров, а в том, чтобы, смешав все в одну свалочную кучу, предлагать всемерно покончить и с формой и с содержанием якобы умершего искусства прошлых эпох («гранитный монумент»).

Паки и паки не сомневаемся, что редакция таких выводов не сделает, *если вопрос будет поставлен более конкретно*. Так оно и полу-

чается, как только наши критики пытаются спуститься с горних высот общих хлестких рассуждений о буржуазно-помещичьей литературе на грешную землю. Их критика современных литературных направлений, например Лефа, правда довольно тоже однобокая, ведется с точки зрения заветов: с точки зрения формы, господствующей в литературе прошлого. А водораздел между эпохой классиков и эпохой упадка тоже кое-где просвечивает, хотя не четко. Тем не менее декларативные заявления, постоянное жонглирование революционными терминами не оставляют сомнений относительно их позиции окончательного освобождения от идеологии и от формы старого искусства.

О, проклятое чернило,
Сердце наше иссушило,
И бумага и перо
Сокрушает нас зело.

В чем заключается достаточная критическая оценка с нашей точки зрения, явствует из всего сказанного. А более подробно об этом — у Белинского, у Чернышевского, у Добролюбова, у Плеханова, у Аксельрод.

Необходимо еще раз подчеркнуть: поскольку следует всеми силами рекомендовать буржуазных классиков, постольку же нужно вести самую нещадную борьбу против буржуазной литературы эпохи упадка; но, повторяем, и здесь следует соблюдать осторожность и не идти по пути рьяных не в меру Берсеневых.

Новое, коммунистическое искусство имеет свои темы, свои задачи. Оно обязано выявить нового человека, зреющего в недрах пролетарско-крестьянской гущи. Его коллективизм, его бодрость, его упования, его борьбу, его радости и горе, его поражения и победы должен новый писатель поставить в фокусе, в объективе своего творчества, не отрываясь от действительности текущего дня, пропитываясь ею насквозь. Но новый человек выпрямляется, поднимается в рост свой из старого Адама. Он окружен этими старыми Адамами. Вокруг него и в нем действительно много нечисти, нежити, черных масок. Обнаруживать этого нового Адама, взалкавшего о новом, о своем рае, творимом по образу и подобию своему руками в мозолях и мозгом предшествующих поколений, можно только неустанно борясь против этого Адама вовне и в нас. Но в этом деле классическая литература прошлых эпох — один из самых верных наших друзей. О том, как бороться со старыми Адамами, нужно поучиться у нее. Она много потрудилась в этом направлении. Надо учиться, как создавать Собакевичей, Ноздревых, щедринских героев и т. д., ибо кишмя кишат они и по сию пору вокруг нас. Эта литература мало говорила о рабочем и его психике, но она немало ратовала за такие чувства и за такие навыки, которые непременными элементами войдут в психологию нового человека. Поэтому до сих пор она — не гранитный монумент, не осколок, т. е. не нечто мертвое, что, как памятник о прошлом, нужно охранять, а нечто живое и действенное, необходимое нам в борьбе и в победах. И не венками из лавров и не листвою винограда увенчаны

былой современностью головы дворян Пушкина, Гоголя, Лермонтова, разночинцев Успенского и Короленко, а с терновыми венками шли они по пути скорби и мук, именуемом русской литературой.

Несколько слов о форме. Мы глубоко убеждены, что основной формой нового искусства, искусства наших дней остается реализм, т. е. та форма, которой с таким неподражаемым и непревзойденным мастерством пользовались классики буржуазно-помещичьей литературы. Не вдаваясь в подробности,— об этом в другом месте,— заметим здесь, что реализм, в целом, как нельзя лучше совпадает с духом диалектического материализма Маркса — Энгельса. Кажется, это иногда, но не всегда, ясно и для наших критиков. По крайней мере, в декларации «Октября» говорится глухо об использовании старых форм. Правда, декларация помещена как литературный материал, но родственность журнала и «Октября» не только очевидна, но, так сказать, демонстрируется всемерно и всецело вплоть до перекликаний, весьма схожих с теми, кои вели Петух и Кукушка в известной басне Крылова. К чему же, спрашивается, все эти разговоры о том, чтобы «окончательно» освободиться от формы прошлого? Сгоряча все это. Словеса лукавствия и одно неестественное празднословие.

Новые достижения, переработка, усовершенствование старой манеры, старых форм, конечно, необходимы. Думается, что современное искусство идет к своеобразному сочетанию реализма с романтикой, к неореализму, но такому, в котором реализм остается всетаки господствующим началом.

Те новшества, которые собирается вводить кое-кто из литераторов, сгруппировавшихся вокруг журнала, кажутся подчас сомнительными. Так, в рецензии «Рабочая Весна» Тарасов-Родионов, возражая пролетарским поэтам, указывавшим, что у них «рифма хромает», открывает читателю, в чем секрет новой, коммунистической поэзии. Оказывается, как раз именно в том, что она выдвигает в «противовес разутюженным метрам и рифмам сломанной нами эпохи» неразутюженные стихи, написанные не метром и не рифмами. Мы, однако, полагаем, что стихи, например, Демьяна Бедного, за которого так хлопочет неутомимый тов. Сосновский и который, по справедливому замечанию того же Сосновского, в этих хлопотах особенно не нуждается, свое родство ведут, как заметил опять-таки тот же неутомимый тов. Сосновский, от Пушкина и от иных классиков не только в языке, но и в разутюженности от классиков, у которых стихи были прекрасно «разутюжены». Новое, более вольное обращение со стихом и со словами следует приветствовать, но из этого еще отнюдь не следует, что разутюживать стихи не стоит. Например, тов. Тарасов-Родионов написал повесть «Шоколад» стихами «разутюженными», но «разутюженность» их местами плоха. Во всяком случае, поэтам из «Рабочей Весны» следует больше прислушаться к советам в духе тех, которые дает тов. Сосновский, а не в духе тех, какие «разутюживают» тт. Тарасовы-Родионовы, напрасно воображая, что они стоят на каком-то «посту».

В заключение да будет позволено остановить внимание читателя на том, каким тоном, языком говорят о нашей прошлой литературе,

невзирая на ее дворянское, буржуазное и мелкобуржуазное происхождение, те, чьи портреты висят в любой рабфаковской аудитории. В статье «В. Короленко», напечатанной в № 2 журнала «Красная новь» за 1921 г., Роза Люксембург, давая общую оценку нашей отечественной классической литературы, пишет:

«...Лучи света, проникавшие с Запада, сохранились в виде сокрытой силы, зародыши культуры ждали в земле благоприятного момента, чтобы пустить ростки. Русская литература выступила сразу, как бесспорный член европейской литературы; в жилах ее текла кровь Данте, Рабле, Шекспира, Байрона, Лессинга, Гете. Она нагнала львиным прыжком пропущенное за сто лет и вступила равноправным членом в семейный круг западной литературы.

Самое характерное в столь внезапно возникшей русской литературе то, что она порождена была оппозицией против существовавшего строя, проникнута была боевым духом. Это было ее отличительным знаком в течение всего девятнадцатого века. Этим и объясняются богатство и глубина ее духовного содержания, завершенность и своеобразность ее художественной формы и в особенности ее творческая и движущая общественная сила. Ни в какой другой стране и ни в какую другую эпоху литература не была такой общественной силой, как русская литература в эпоху царизма, она оставалась на этом своем посту в течение целого века, пока ее не сменила реальная сила народных масс, пока слово не претворилось в плоть. Литература, художественная литература, завоевала в полуазиатской деспотической стране место в мировой культуре, пробила китайскую стену, воздвигнутую абсолютизмом, перекинула мост на Запад и явилась туда не только с тем, чтобы брать, но и чтобы давать, не только ученицей, но и учительницей. Достаточно назвать только три имени:— *Толстой*, *Гоголь*, *Достоевский!*»

Еще: «...Пробуждение в русском обществе высокого гражданского духа, подточившего глубочайшие психологические корни абсолютизма, является заслугой русской литературы. Она, со своей стороны, никогда, с самого начала своей деятельности, с начала девятнадцатого столетия, не отрекалась от общественной ответственности, не забывала разъедающего, мучительного духа общественной критики».

«С той поры, когда в лице Пушкина и Лермонтова она развернула с неподражаемым блеском свое знамя перед обществом, русская литература считала своим основным жизненным принципом борьбу против тьмы, некультурности и гнета. Она сотрясала с отчаянной силой общественные политические оковы, натирала себе раны о них и честно оплачивала цену битв кровью своего сердца».

И еще: «...Так русская литература соединяет высокий моральный пафос с художественным пониманием всей гаммы человеческих чувств, и она создала среди большой тюрьмы, среди материальной бедности царизма собственное царство духовной свободы и пышной культуры, в котором легко дышать и приобщаться к интересам и духовным течениям культурного мира. Благодаря этому она сделалась в России общественной силой, воспитывала поколения за поко-

лениями и смогла стать и для лучших из среды своей, как для Короленко, истинной родиной духа».

Читателю не трудно убедиться, что язык, метод, подход красной Розы очень далеки от рассуждений, от языка, от метода товарищей из журнала «На посту», от этих, действительно, набивших оскомину, к месту и не к месту громких слов и словечек, от этой огульной и разухабистой манеры. И, наоборот, это — именно то, о чем толкуется в нашей статье.

В настоящее время Госиздат пять шестых своей издательской работы в области литературно-художественной отдает переизданию классиков в уверенности, что они — первые и лучшие наши попутчики, которым нужно подражать, любовно изучать и которых всячески, в первую очередь, следует пропагандировать, дабы между старым и новым искусством установился прочный эстетический мостик, разрушить который намереваются, по крайности в декларациях, бравые товарищи из «На посту». Поистине не ведают, что творят «храбрые гимназисты» с перочинным ножом.

ИСКУССТВО КАК ПОЗНАНИЕ ЖИЗНИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

(К вопросу о наших литературных разногласиях)

I

Группа литераторов-коммунистов решила, что настало время спасать социалистическое отечество и граждан его от нашествия разных и многочисленных «иноплеменников», в лице попутчиков революции, полонивших наши издательства и журналы. Во имя этого спасения и надлежащего выпрямления линии коммунистической партии упомянутой группой создан журнал «На посту», первый номер которого под общей редакцией тов. Волина, Лелевича и Родова вышел в июне из печати. Тут всем сестрам — по серьгам. Достается «Лефу», «Кузнице», «серапионам», «Кругу», Пильняку и Эренбургу, Госиздату, «Красной нови», «Сибирским огням», классикам, Горькому. Читатель узнает, что «нужно принять срочные меры, чтобы литературный участок идеологического фронта не был прорван», а из других утверждений видно, что он уже прорван, и «срочные меры» требуются в порядке прямо-таки пожарном. Спасти положение, однако, по мнению суровых критиков, хотя и не так легко, но и не столь в сущности трудно. Дело в том, что счастливым исключением, освежающим оазисом и в своем роде единственным светлым пятном во всей этой мрачной картине является группа писателей и поэтов «Октябрь», т. е. та самая, которая возглавляется теми же Родовым и Лелевичем. Нужно на место прежних музыкантов, устраивающих омерзительную литературную какофонию, посадить в центре эту группу и уже затем, вроде как на запятки колесницы, допустить, конечно, после основательней-

шей чистки, кое-кого из праведников, входящих в «Кузницу», в «Леф», ну, и там разных Всев. Ивановых, «не говоря уже о Пильняках и Центроужах Горьких». Предполагается, что пролетарские писатели, основное ядро которых — в «Октябре», с «Октябрем», у «Октября», через «Октябрь» будут организовывать «психику и сознание читателя в сторону конечных задач пролетариата», а мелкобуржуазные Ивановы и Тихоновы займутся «притуплением» вражды к революции в стане врагов.

Наступление на литературном фронте со стороны журнала ведется в манере и в плане категорическом и неукоснительном, безо всяких послаблений и без признания смягчающих вину обстоятельств. Призывы «бодрствуйте, консулы» чередуются с внушительными и сановными окриками: «больше мы им этого не позволим»; жалобы на попустительства Главлита — с признаниями «о румянце стыда на ланитах». Мрачная трактовка современной литературной действительности отнюдь все-таки не мешает полемической резвости и игривости пера, прыткости, легкости приемов, неугомонности, вертлявости и даже склонности к водевилю; равным образом поход против «словозвонного Лефа» во имя языка Пушкина и Гоголя не служит препятствием к таким красочным «словозвонным» новообразованиям, как Главсокол и Центроуж, направленным по адресу М. Горького. Институтская нервозность, граничащая с истерикой, перемежается с таким идеологическим пуританством, от которого вчуже становится не по себе. И где-то в стороне срывающимся басом отечески поощряет «Правду» тов. Авербах; а надо всем этим призывы перейти к изображению живого человека, и опять клятвы и заверения «стоять на посту», дондеже не будут посрамлены иноплеменники, «некоторые редакторы» и какие-то «высокоученые попустители», остающиеся тем не менее в таинственной неизвестности. И еще, и еще, и еще торжественное склонение: «Октябрь», «Октября», «Октябрю», «Октябрем», не вызывающее ни признака «румянца стыда на ланитах».

Словом, подобно известному купцу Гл. Ив. Успенского, критики не дремлют и распространяют вокруг себя «пространство» с энергией величайшей; действуют локтями, ногами, обухом, оглоблей, чем попало. Выражаясь по Пильняку, «энегрично фукцируют».

Есть самые серьезные основания усомниться в том, чтобы позиция, занятая редакцией, разделялась значительным кадром сотрудников, фамилии которых помещены в проспекте. Не трудно также усмотреть и значительный разнобой в статьях, помещенных в № 1. Но со всем тем эта позиция не является случайной, досужим упражнением и пописыванием. Наоборот, она, позиция эта, отражает современные литературные настроения части наших товарищей вопреки узкогрупповым интересам, для всякого непредубежденного читателя просвечивающим в некоторых статьях с наглядной очевидностью. В нашей коммунистической среде существуют довольно серьезные литературные разногласия. О них и о причинах их и будет идти речь в настоящей статье. Попутно придется коснуться и других современных литературных направлений, в мере, в коей это представится необходимым.

Объяснения этих расхождений и споров, даваемые критиками журнала «На посту», подчас звучат довольно странно, чтоб не сказать больше. В самом деле. Согласно всемерным утверждениям наших пуритан, «некоторые редакторы» и издатели, в целом не плохие, испытанные коммунисты, помещающие и дающие место дельным политико-экономическим статьям, с какой-то преступной слабостью дают себя опутать мелкобуржуазным попутчикам,— настолько, что у читателя получается «вывих мозгов» и иные неприятные и прискорбные явления. Что за qui pro quo? Оказывается: они очень добродушные ребята. «Уже давно, собственно говоря, известно, что коммунисты слишком добродушные ребята. Но именно потому, что это известно, именно потому, что этим пользуются наши противники и наши враги, надо этому положить конец» («Клеветники» — Б. Волин). Такие объяснения в устах марксиста, действительно, свидетельствуют о добродушии, но делу, к сожалению, не помогают ни на грош. Нужно поискать поэтому другие, менее «добродушные» причины. Они есть. Их нужно видеть прежде всего в разном подходе к искусству, к художнику. Все остальное вытекает из этого основного и главного. Идеологическим сечениям соответствуют известные психологические сечения. Выяснив и то и другое, мы более ясно представим себе характер и смысл наших литературных споров; а это, в свою очередь, поможет четче наметить перспективы молодой советской литературы.

II

Начнем с общих положений о художестве, ныне нередко оспариваемых либо признаваемых только словесно, а не практически.

Что такое искусство?

Прежде всего искусство есть *познание* жизни. Искусство не есть произвольная игра фантазии, чувств, настроений, искусство не есть выражение только субъективных ощущений и переживаний поэта, искусство не задается целью в первую очередь пробуждать в читателе «чувства добрые». Искусство, как и наука, познает жизнь. У искусства, как и у науки, один и тот же предмет: жизнь, действительность. Но наука анализирует, искусство синтезирует; наука отвлеченна, искусство конкретно; наука обращена к уму человека, искусство — к чувственной природе его. Наука познает жизнь с помощью понятий, искусство — с помощью образов, в форме живого чувственного созерцания. «Поэзия,— писал еще Белинский,— есть истина в форме созерцания; ее создания — воплотившиеся идеи, видимые, созерцаемые идеи. Следовательно, поэзия есть та же философия, то же мышление, потому что имеет то же содержание... Поэт мыслит образами; он не *доказывает* истины, а *показывает* ее... Высочайшая действительность есть истина; а как содержание поэзии — истина, то и произведения поэзии суть высочайшая действительность. Поэт не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть» (из статьи «Горе от ума»).

Настоящий поэт, настоящий художник — тот, кто *видит* идеи. У Белинского же есть вдохновенное описание этого существа худо-

жественного творчества, незыблемое и доселе: «Еще создания художника есть тайна для всех, еще он не брал в руки пера, а уже видит их ясно, уже может счесть складки их платья, морщины их чела, изборожденного страстями и горем, а уже знает и лучше, чем вы знаете своего отца, брата, друга, свою мать, сестру, возлюбленную сердца; также он знает и то, что они будут говорить и делать, видит всю нить событий, которая обовьет их и свяжет между собой» (статьи о Гоголе).

Художник познает жизнь, но не копирует ее, не делает снимков; он не фотограф; он перевоплощает ее «всезрящими очами своего чувства». Немецкий критик умеренный экспрессионист Макс Мартерштейг напоминает остроумное замечание Гете: если написать мопса, вполне схожего с натурой, то от этого станет только одним мопсом больше на свете и никакого обогащения в этом не будет. Художник *видит* идеи, но он не все видит; он должен опускать, не замечать, что не имеет познавательной ценности, все случайное, неинтересное, известное. В этом случае верно замечание, что художник должен уметь быть слепым, незрячим. Истинное художественное произведение всегда поражает своей новизной, всегда глубоко захватывает, всегда является откровением. По знакомому, привычному руслу течет изо дня в день окружающая нас жизнь; и даже если ломается она, если рушатся самые крепкие плотины ее,— наше сознание, наши чувства неизменно и неизбежно отстают в своем развитии; они не соответствуют новому; мы еще во власти былого; наш глаз не умеет уловить, разглядеть рождающееся в грохоте, в половодье, в смене, в катастрофе. Подлинный художник в этой привычной пестроте, или в головокружительном вихре жизни, своим художественным оком, своим слухом, своим «нутром» схватывает то, мимо чего мы проходим и что не запечатлевается нами, что неприметно еще. Из мелочей, из малого он синтетически создает крупное, большое, он увеличивает предметы и людей в своем художественном микроскопе, проходя мимо знаемого, познанного. Жизнь он возводит в «перл создания»; черты, свойства, рассеянные, разбросанные кругóм, он собирает воедино, выделяет характерное. Так создается в воображении жизнь конденсированная, очищенная, просеянная,— *жизнь лучшая, чем она есть, и более похожая на правду, чем реальнейшая реальность*. И вместе с художником мы начинаем видеть, мимо чего проходили, не замечая, но что дано вокруг нас или зреет в вещем предвосхищении грядущего.

Вот почему у художника должны быть *свои глаза*; вот почему он должен видеть и слышать не так, как видят и слышат обычно, что называется индивидуальностью художника.

Открылись *вещие зеницы*,
Как у испуганной орлицы...

Искусство есть познание жизни в форме чувственного, образного созерцания ее. Как и наука, искусство дает *объективные* истины; подлинное художество требует точности, потому что имеет дело с объектом, оно опытно.

Утверждение Белинского, что поэт «не изображает людей, каки-

ми они должны быть, но каковы они суть», нуждается, однако, в существенной поправке. Когда поэт или писатель не удовлетворен окружающей действительностью, он естественно стремится изобразить не ее, а то, каковой она должна быть; он пытается приоткрыть завесу будущего и показать человека в его идеале. Он действительность сегодняшнего начинает рассматривать сквозь призму идеального «завтра». Мечта, жажда, тоска по человеку, выпрямленному во весь свой рост, лежали и лежат в основе творческой работы лучших художников. Но это отнюдь не противоречит определению художества, как *познания* жизни в форме живого, чувственного созерцания. Идеальное «завтра», действительность завтрашнего дня, новый человек, идущий на смену ветхому Адаму, только в том случае не является голой, отвлеченной мечтой, если противоположность этого «завтра» сегодняшнему дню *относительна*, т. е. если это «завтра» зреет в недрах текущей действительности, если прообраз, отдельные свойства, черты будущего намечены, «носятся в воздухе». Иначе будет сказка, волшебный сон, миражи, которые рассеиваются при первом соприкосновении с жизнью, с данностью. Правда, человек свои мечты о будущем сплошь и рядом принимает за размышления о нем, но только строгое размышление или подлинно постигающее чувство видит *такое* будущее, которое, действительно, идет на смену прошлого и настоящего. Так что и в этом случае истинный художник *познает* жизнь, в основе его работы лежит *опыт*.

Художественное познание может быть объективным и точным, как любая научная дисциплина. Этому не противоречит лирика, передающая интимные переживания и чувства поэта. Чувства и настроения, мысли и переживания должны у поэта иметь ценность для более или менее широкого круга людей, для класса, сословия и т. п., если не в настоящем, то в будущем. Иначе поэту грозит опасность кружиться, как белке в колесе, в своих настроениях, ненужных, непонятных, неинтересных другим. У Джека Лондона в романе «Железная пята» вождь рабочих Эвергард в споре с представителями старого мира говорит: «Вы анархисты в области мысли. И все вы безумные созидатели особых миров. Каждый из вас живет в своем мирке, который он создал по своему собственному желанию и представлению. Среди вас не найдется двух людей, которые могли бы согласиться между собой в чем бы то ни было. Каждый из вас ищет объяснения самому себе и природе в собственном сознании. Точно так же вы готовы поднять самих себя за уши, чтобы объяснить сознание сознанием». Вполне понятно, что такие индивидуалисты, такие творцы особых мирков, ставшие обычным, нормальным явлением в нашу эпоху гниения и разложения, распада и дезорганизации капиталистического общества, создают и художество насквозь субъективное,— занимаются передачей таких «заумных» движений чувства, которые представляют интерес только для них. Истинная лирика со всей этой субъективной изощренностью и извращенностью ничего общего не имеет. Она передает чувства поэта, представляющие общечеловеческий или классовый интерес. Она тоже опытна, только отправная точка здесь иная: лирик наблюдает себя, прозаик имеет дело с объектами, нахо-

дящимися вне его; здесь только перемещено художественное внимание писателя.

Как в области научных дисциплин существует псевдонаука, так в искусстве существует псевдоискусство. Художник может оторваться от действительности (идеальной или реальной), может отдаться произвольной игре воображения, передаче никому не интересных настроений. Так возникает в искусстве идеалистическое направление, соответствующее идеализму в философии и в науке. Вместо образа художник может пользоваться символом. Он может вместо мышления образами перейти к мышлению дискурсивному. В этих случаях произведение переполняется рассуждениями, публицистикой и т. п. Художник, далее, всегда окрашивает свои произведения соответствующей идеологией, иногда искажая сознательно или бессознательно типы, картины, события и т. д. Тогда произведение становится тенденциозным.

Г. В. Плеханов указывал на неизбежность вторжения в искусство публицистики, об этом же говорит и Анатоль Франс. Такое вторжение не только обязательно, но и в некоторые эпохи в высшей степени желательно и благотворно. Верно и то, что в сферу искусства легче вплетается субъективизм, чем в иные научные дисциплины, ибо речь идет о чувствах человеческих, но здесь различие не качественное, а количественное. В политическую экономию, социологию, психологию такой субъективизм вторгается тоже очень сильно. И даже еще неизвестно, где его больше: в искусстве ли или в этих научных дисциплинах. Основная задача, однако, не в этом, а в том, чтобы субъективизм, идеология, публицистика не искажали художественных созданий писателя, *чтобы субъективные настроения соответствовали природе объекта*, чтобы публицистика и политика были в то же время на уровне лучших идеалов человечества.

Во всем, что здесь сказано об искусстве, нет никаких откровений. От Белинского и Чернышевского этот взгляд на искусство, как на особый метод познания жизни, воспринят марксизмом и в первую очередь лучшим философом и теоретиком искусства в марксистской среде Г. В. Плехановым. Но об этих элементарных истинах приходится сейчас напоминать с особой настойчивостью, так как у нас не редко, а весьма даже часто под флагом марксистской борьбы с буржуазными теориями стараются привить взгляды, совершенно чуждые марксизму, на всякий случай иронически прохаживаясь по адресу тех, кто любит поминать «иже во святых отец наших Плеханова». С другой стороны, как мы постараемся доказать ниже, на практике товарищей критиков журнала «На посту», забвение отмеченных элементарных истин в вопросах теории искусства ведет к самым печальным последствиям.

III

Искусство есть способ познания жизни с помощью образов.

— Да,— отвечает один из теоретиков современного футуризма тов. Чужак,— но таковым было искусство буржуазное, старое ис-

кусство. Новое, пролетарское искусство должно преодолеть это старое искусство. Его задача сводится не к жизнепознанию, а к жизнестроению. «Искусство как метод познания жизни (отсюда — пассивная созерцательность) — вот наивысшее и все же детально укороченное содержание старой, буржуазной эстетики. Искусство как метод строения жизни (отсюда преодоление материи) — вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства». Основное зло старого искусства, по мнению тов. Чужака, кроется в пассивности, в созерцательности, в особом «обезволении» его. «Старое искусство не только предполагает — оно требует — пассивную, мягкую, как воск, так называемую «восприимчивую» психику, необходимую при созерцании. Принцип обезволения лежит в самой природе старого искусства» («Леф», № 1).

Очевидно, что то же самое нужно сказать и о науке, ибо и старая наука не пошла дальше познания жизни. Так тов. Чужак и говорит: «приемля подсобность момента познания, рабочий класс везде и всюду,— и в реальной, действительной науке, и в реальном, действительном искусствотворчестве, и в действительной костистой драке за нужный социальный строй, везде и всюду пролетарский центр тяжести переносит с момента познания на непосредственное строение вещи, включая сюда и идею, но как определенную инженериальную модель».

Предусмотрительное заявление о подсобности, однако, не меняет существа, а оно в том, что, пуская в оборот слова — пассивность, обезволение и так далее, тов. Чужак ведет борьбу против науки и искусства как способов познания. В итоге же объективизму противопоставляется волюнтаризм и субъективизм. Напрасно тов. Чужак полагает, что это — точка зрения пролетариата. Целый ряд буржуазных теоретиков являются сторонниками волюнтаризма и субъективизма. В частности, немецкий экспрессионизм, в целом, типично упадочное течение, занимается сейчас проповедью своеобразного жизнестроения, понимаемого, правда, несколько иначе, чем понимает тов. Чужак.

Тов. Чужак путает различные моменты и сваливает все в одну кучу. Познание есть тоже в известном смысле волевой акт. В момент познавательного процесса внимание и деятельность человека обращены на то, чтобы его суб ективные ощущения, настроения, мысли соответствовали природе, свойствам изучаемого объекта. Ученый, художник контролирует, проверяет то, что дано в его восприятиях и мыслях, тем, что дано вне его. Волевой момент — не только в этой работе, он обнаруживается в направлении внимания на те или иные явления: на одном художник или ученый сосредоточивает свое внимание, другого не хочет замечать. Воля входит непременным элементом в акт познания. Акт этот совсем не походит на блаженное созерцание, или глазение. Преодоление материи в этом смысле является существом научного или художественного творчества. Далее. Читатель, воспринимающий результаты этого творчества, должен обязательно так или иначе воспроизвести работу художника, пережить в ослабленном, в отдаленном виде главные этапы этой работы; иначе он произведения

не поймет. Здесь также волевой акт имеет место. Верно то, что основа процесса познания в том, что приведение в соответствие субъективных восприятий с природой объекта подавляет все остальные волевые акты.

За процессом познания следует процесс действия. «Наука основана на предведении, на предведении основано действие». Человек сначала познает, потом действует, «строит» [1]. Никто еще не открыл науки, где процесс познания сделался бы подсобным. Пока такой науки в природе нет, и нет оснований полагать, что это в будущем, насколько мы его предвосхищаем, изменится. То же и с искусством. Совершенно непонятно, почему «восприятие» «Мертвых душ» Гоголя носит безвольный, пассивный характер. Наоборот, Собакевич и Манилов, Плюшкин и Ноздрев возбуждают вполне определенные чувства, за которыми следуют также очень определенные действия отнюдь не в пользу этих гоголевских персонажей.

Если бы старое искусство было пассивным, созерцательным, обезволенным, то оно не заставляло бы людей действовать, бороться. Но достаточно вспомнить почетную, благодетельную, благородную роль, которую сыграло старое русское искусство (в целом) в деле борьбы с царской деспотией, с русской растеряевщиной и окуровщиной, чтобы утверждения тов. Чужака повисли в воздухе [2].

Замечания Чужака имеют еще смысл в отношении к некоторым направлениям в искусстве: к сентиментализму, к реакционному романтизму, к искусству-игре, к искусству ради искусства,— но как раз такое «искусство» наиболее субъективно и менее всего ставит себе целью жизнепознание. Меж тем тов. Чужак борется именно против реалистического, т. е. подлинного искусства. Это с особой очевидностью явствует из иных его рассуждений, из рассуждений о действительности.

— Что такое,— вопрошают в один голос тов. Чужак и Третьяков,— реальность, действительность, опыт, данное и т. д.? И отвечают: это то, что есть; это — мертвое, застывшее, косное; это — пошлость, традиция, консервативное. «Быт является глубоко реакционной силой» (Третьяков). По силе сказанного задача художника — не познавать этот быт, а строить новое общество, нового человека. В этом — закон и пророки теоретиков современного футуризма. Отвращение к реалистической форме в искусстве постулируется при помощи диалектики Маркса — Энгельса. Вот что пишет т. Чужак: «если в основе всякой, в том числе и художественной деятельности (диалектический материализм), лежит какая-то материальная данность, но данность эта уже есть нечто преходящее», т. е. содержащее в себе «не только положительное понимание существующего, но также

---

[1] Напоминаем читателю известное рассуждение Маркса о пчеле и архитекторе в I т. «Капитала». В этом смысле здесь и говорится о познании и действии.

[2] На свой лад и образец футуристами в науке являются кружки энчменистов. Энчменисты уверены, что «вслед за низвержением эксплуататорских классов начинается массовый процесс отмирания «разума». Вместо «разума» и «знания» будущее принадлежит «единой системе органических движений». Вместо жизнепознания выдвигается тоже своеобразное жизнестроение.

и понимание его отрицания, то ясно, что не фиксирование отложившегося быта (как это и до сих пор еще полагают многие, именующие себя марксистами) является задачей искусства, а реализация той воображаемой, но основанной на изучении антитезы, в выявлении которой заинтересован завтрашний день,— представление каждой синтезированной («осуществленной») формы «в ее движении», т. е. под знаком нового и нового процесса вечно обновляющейся и развивающейся извнутри материи» («Леф», № 1).

Итак, задача пролетарского искусства не в фиксировании отложившегося быта, а в обнаружении «антитезы», в изображении жизни «в ее движении».

Это «уже» у тов. Чужака замечательно. Оно показывает, где основной вывих современных теоретиков футуризма. Его нужно искать во взгляде на данность, которая уже не данность. Все это ничего общего с диалектикой Маркса, Плеханова, Ленина не имеет. Над этими и подобными писаниями веет дух абсолютного релятивизма, отрицающего всякую устойчивость. Мы, коммунисты, тоже релятивисты, но наш релятивизм не абсолютный, а относительный. «Диалектическое воззрение на общее целое и на относительность бытия каждой вещи,— говорит один из лучших знатоков диалектики Маркса Л. И. Аксельрод-Ортодокс,— не исключает никоим образом той несокрушимой истины, что в данном пространстве, в определенном времени и при данных наличных условиях А есть А» (Л. Аксельрод-Ортодокс, «Л. Н. Толстой»). Таким образом данность, при известных условиях, в определенном пространстве и времени есть данность, а совсем не нечто уже преходящее. Тов. Чужак рассуждает не по Гераклиту, утверждавшему, что все течет, все изменяется, а по Зенону, который полагал, что в один и тот же поток нельзя войти дважды, ибо «все течет, все изменяется». Гераклит был диалектик, а Зенон — метафизический релятивист. Таких релятивистов сейчас в лагере буржуазных ученых очень много. Такими релятивистами, превратившими диалектику в метафизику, отрицающими устойчивость данности во времени и пространстве, являются Чужак и Третьяков. Тут нет ни грана диалектики Маркса.

В полном соответствии с этой, настоящей диалектикой, противоположной «диалектике» тов. Чужака, Брика, Третьякова, тов. Ортодокс в этой же своей книге о Толстом устанавливает ту истину, что диалектический материализм в искусстве ведет к реализму как основной форме, т. е. к познанию жизни, к объективному и точному изображению ее.

Что значит быть диалектиком в искусстве? Тов. Л. И. Аксельрод-Ортодокс отвечает, анализируя творчество Толстого:

«Закон развития проникает собой и окружающую нас природу, и общественные отношения, и наше индивидуальное существование. Сообразно этому всеобъемлющему закону, основа научного познания состоит *в сведении всего качественного к количественным отношениям.* Этот самый закон должен стать и для великих мастеров-классиков также основой художественного творчества. В корне уничтожая абсолютные контрасты, рассматривая каждый предмет не изолирован-

но, а в ряду единого целого, диалектическое мировоззрение открывает художнику широкий, необъятный простор для проявления во всей силе тонкости и глубины восприятий, меткости наблюдений и искусства воссоздать наблюденное и воспринятое...

В чисто художественном воспроизведении Толстого все совершается во времени и в пространстве, там все живет и все умирает... Рождение и смерть, добро и зло, красота и безобразие, радости и печали, все эти и им подобные противоположные ценности выступают в художественных созданиях нашего гениального мастера не в абсолютных вечных формах, они не являются непримиримыми метафизическими сущностями, а, напротив того, представляют собой звенья одной и той же общей, живой, неразрывной цепи, где качество каждого отдельного звена определяется количественными отношениями... Это и есть диалектический взгляд на вещи и, в то же время, самый гуманный взгляд... Иначе говоря, творчество Толстого покоится, подобно научному исследованию, на опыте... Следуя этому строго объективному методу, Толстой был реалист в истинном смысле этого термина» [1].

Пусть извинит читатель обстоятельность этой выписки. Она необходима, дабы показать, как знатоки диалектического материализма применяли последний к вопросам искусства. А сам Маркс? Одним из любимейших писателей его был Шекспир, несомненный реалист. И не в том дело, что Маркс «признавал» Шекспира или отдавал должное ему как историк, и даже не в том, что он получал от него эстетическое глубокое наслаждение, а в том, что он рекомендовал подражать ему в реализме своим лучшим современникам. В недавно опубликованных письмах его и Энгельса к Лассалю он по поводу драмы Лассаля «Франц фон Зиккинген» советует ему *шекспиризировать*, а не следовать по стопам Шиллера, с его превращением индивидуумов «в простые рупоры духа времени». А Энгельс прямо советует Лассалю «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира» [2].

---

[1] К сведению читателя. Речь идет о Толстом-художнике, поскольку он не привносил в свои произведения своей аскетической философии.

[2] Поистине поразительны изыскания тов. Арватова в № 3 «Лефа» и обработка, какой он подверг Маркса. Известное замечание Маркса о греческом искусстве, что «трудность состоит в том, что они (произведения греческого искусства.— *А. В.*) продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служат нормой и недосягаемым образцом»,— он ухитрился истолковать так, что в итоге получилось, будто бы Маркс считал это искусство «монументом», напоминающим об античной культуре, но не способным заразить современного читателя эстетическими эмоциями и, следовательно, ненужным и вредным для нового искусства. К этим и иным удивительным открытиям тов. Арватов приводит читателя путем цитирования таких мест из «18 брюмера»: «Социальная революция XIX века может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого» и т. п. Правда, речь тут идет о социальной революции, а не об искусстве, а слово «поэзия» Маркс употребляет совсем в ином смысле, что из контекста совершенно очевидно; тов. Арватова это не смущает: мысль Маркса, что прежние революции нуждались в великих исторических воспоминаниях и иллюзиях, а соц. революция в этих иллюзиях не нуждается, он ухитрился переделать так: искусство должно жить будущим, и «нормы» и «недосягаемые образцы» следует выбросить за борт современности. Очень уже все это... неуклюже.

Кому верить — теоретикам футуризма, утверждающим, что диалектика в искусстве ведет от познания жизни к какому-то жизнестроению, от реализма к тому, чтобы «превращать индивидуумы в простые рупоры эпохи»,— или «именующим себя марксистами» Марксу, Энгельсу, Плеханову, Ортодокс, утверждающим, что диалектика в искусстве ведет к Шекспиру, к Толстому, к реализму, к точному познанию жизни?

Вольному воля. От себя же скажем по поводу ссылок Чужака, Третьякова и иных на диалектику для обоснования своей позиции: «нельзя ли для прогулок подальше выбрать закоулок». Тов. Маяковский и Асеев пишут подчас превосходные вещи, но теоретики их и истолкователи всуе треплют диалектический материализм.

Только на почве признания *абсолютного* характера противоположности между идеальным и реальным, противоположности, вытекающей из «диалектики» в кавычках, можно понять отрицательное отношение к реализму в искусстве со стороны теоретиков футуризма Таковой разрыв у них на самом деле и есть.

Вдумайтесь в такую тираду тов. Чужака: «пролетариат есть социальная группа, двойственная по своей природе С одной стороны — это только лишь класс, со всеми особенностями классового положения, т. е. прежде всего с узкоклассовой борьбой за существование, борьбой за конкретный кусок хлеба, за первичное существование своей семьи и т. д. и т. д., а значит — и с определенной узкоклассовой психологией. С другой же стороны, это — класс, на знамени которого начертано освобождение от классового ига, это — говоря конкретно — последний класс» («Леф», № 1).

Никакого такого класса «с одной стороны, с другой стороны» нет, а есть просто класс. Идеал рабочего класса — освобождение от классового ига — органически связан с тем, что наш критик называет узкоклассовой психологией. Отправным пунктом в своей борьбе за социализм, мы, социалисты, берем «конкретный кусок хлеба». От всякого сорта утопистов мы отличаемся тем, что умеем связать «борьбу за первичное существование» с идеалом социализма. У тов. Чужака выходит все это не так: с одной стороны, борьба за первичное существование, с другой — борьба за социализм. Не понимая, что одно органически связано с другим, он дальше твердит о «каком-то роке», о «фатальном несоответствии», о «трагизме» и проч. вещах. А все дело просто: «рок» — в мышлении тов. Чужака, не умеющего перебросить мост от настоящего к будущему. При таком воззрении только и остается сказать, как говорят теоретики футуризма, что быт — пошлость, традиция, инерция, «первичная борьба», «узкоклассовая психология» и т. д. Для диалектического материалиста все противоположности относительны; относительна противоположность и между идеалом и действительностью. Пролетарское искусство, конечно, обязано сосредоточить свое внимание на грядущем, но это нисколько не противоречит стремлению познать действительность; наоборот, только познавая ее, можно научным путем строить будущее.

Отрицая искусство как познание жизни, тов. футуристы скаты-

ваются к полнейшему субъективному. «Самый термин «назначение»,— говорит тов. Третьяков,— вместо «содержание» — уже дан в футуристической литературе» («Леф», № 1). Это и есть субъективизм. Тут прибавлять нечего, разве еще раз напомнить чудесное выражение Маркса об искусстве, в котором индивидуумы превращаются «в простые рупоры духа времени». К этому ведут искусство теоретики футуризма. Иногда это тоже бывает полезно, но это не будет искусством.

Наших футуристов сбивает с толку замечание Маркса: «философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его». Из этого делается вывод — не жизнепознание, а жизнестроение. Достаточно, однако, немного вчитаться в тезисы Маркса о Фейербахе, чтобы убедиться в том, что это утверждение ничего общего не имеет с футуристическими требованиями не познавать жизнь, а строить ее. «В практике должен доказать человек истинность... своего мышления», а не теоретическими отвлечениями — вот о чем говорил здесь Маркс.

Подчеркивающим объективный, точный, опытный момент в искусстве «по нонешним временам» заранее нужно быть готовыми к упрекам в стародумстве, в буржуазности, в мещанстве, в проповеди чистого искусства и т. п. Упреки в буржуазности и в мещанстве можно без особого ущерба пропустить, но на вопросе о чистом искусстве во избежание возможных недоразумений следует остановиться

Теория чистого искусства в ее наиболее классическом выражении утверждает, что художник, подобно библейскому Иегове, творит из «ничего»: таинственные недра духа — вот начало и конец художественного творчества: художник не берет объектом пошлую действительность; искусство самоценно, его задачи сводятся к «чарованию красных вымыслов» и т. д. Наши положения противоположны этим и иным подобным утверждениям. В основе подлинного искусства лежит опыт. Художник — экспериментатор и наблюдатель. Его произведение всегда обусловлено духом эпохи, психологией класса, сословия, группы, к которым он принадлежит. Оно служит определенным жизненным интересам, хочет того или нет художник. В равной мере и прекрасное не является самодовлеющею ценностью. Искусство в конечном счете утилитарно. Из этого, однако, не следует делать выводов в том смысле, в каком делает, например, тов. Третьяков, когда пишет: «футуризм должен его (искусство.— *А. В.*) использовать, противопоставляя на его же арене: бытоотображательству — агитвоздействие; лирике — энергическую словообработку; психологизму беллетристики — авантюрную изобретательную новеллу, чистому искусству — газетный фельетон, агитку» («Леф», № 1). Вполне последовательным отсюда является призыв «бороться внутри искусства его же средствами за гибель его». У коммунизма пока решительно нет никаких оснований ставить своей целью разрушение искусства или подмену художества агиткой. Агитка — вещь полезная и крайне ценная, но это прикладное искусство; удельный вес агитки, фельетона и т. п. в наше время чрезвычайно велик. Следует ли отсюда, что мы должны отказаться от искусства как средства познания жизни? Ниоткуда не следует. Прав был Г. В. Плеханов,

когда неоднократно выступал против утилитаризма Писарева. Но Писарев в своем утилитаризме не заходил так далеко, как пошли тов. Третьяковы. Писарев требовал, чтобы поэт, художник приносил своими произведениями *действительную* пользу, а не занимался чарованием во имя чарования. «Мы хотим, чтобы создания поэта ясно и ярко рисовали перед нами те стороны человеческой жизни, которые нам необходимо знать для того, чтобы основательно размышлять и действовать» («Реалисты»). Искусства, как средства познания жизни, Писарев не отрицал. Наши футуристы заняли позицию более левую, настолько, что она стала левее здравого смысла. Ум за разум зашел.

Кто говорит в искусстве: «долой познание, да здравствует агитка», должен сказать то же самое и о науке: «долой точные науки, долой теорию, да здравствует научная агитка, популярная брошюра, прикладные науки, преследующие непосредственно утилитарные цели». Тов. Третьяковы — люди очень храбрые, но храбрые лишь потому, что очень легко на все смотрят.

Здесь уместно вспомнить прекрасные строки, написанные тов. К. Тимирязевым по поводу спора о теоретическом и прикладном познании; строки, с полным правом могущие быть отнесенными и к нашему спору об искусстве.

«В воображении невольно возникает такая картина. Лет сорок тому назад на чердачок Ecole normale проникает один из таких негодующих моралистов и, застав там бледного больного человека, окруженного бесчисленными колбочками, разражается красноречивыми обличениями.

— Стыдитесь,— говорит он ученому,— стыдитесь, кругом вас нищета и голод, а вы возитесь с какою-то болтушкой из сахара и мела. Кругом вас люди бедствуют от ужасных жизненных условий и болезней, а вас заботит мысль, откуда взялась эта серая грязь на дне колбы. Смерть рыщет кругом вас, уносит отца, опору семьи, вырывает ребенка из объятий матери, а вы ломаете себе голову над вопросом, живы или мертвы какие-то точки под вашим микроскопом. Стыдитесь, разбейте скорее ваши колбы, бегите из лабораторий, разделите труд с трудящимися, окажите помощь болящему, принесите слово утешения там, где бессильно искусство врача.

Красивая роль, конечно, выпала бы на долю негодующего моралиста, и ученому пришлось что-нибудь пробормотать в защиту своей праздной эгоистической забавы.

Но как изменились бы зато эти роли, если бы наши воображаемые два лица встретились снова через сорок лет. Тогда ученый сказал бы моралисту приблизительно следующее: «Вы были правы, я не разделял труда с трудящимися,— но вот толпы тружеников, которым я вернул их миллионный заработок; я не подавал помощи больным, но вот целые *населения*, которые я оградил от болезней. Я не приходил со словами утешения к неутешным, но вот тысячи отцов и матерей, которым я вернул их детей, уже обреченных на неминуемую смерть». А в заключение наш ученый прибавил бы со снисходительной улыбкой: «И все это было там, в той колбе с сахаром и мелом,— в той серой грязи на дне этой колбы, в тех точках, что двигались

под микроскопом». Я полагаю, на этот раз пристыженным оказался бы благородно негодовавший, но близорукий моралист.

Да, вопрос не в том, должны ли ученые и наука служить своему обществу и человечеству, такого вопроса и быть не может. Вопрос в том, какой путь короче и вернее ведет к этой цели. Идти ли ученому по указке практических, житейских мудрецов и близоруких моралистов, или идти, не смущаясь их указаниями и возгласами, по единственному возможному пути, определяемому внутренней логикой фактов, управляющей развитием науки; ходить ли упорно, но беспомощно вокруг да около сложного, еще не поддающегося анализу науки, хотя практически важного, явления, или сосредоточить свои силы на явлении, стоящем на очереди, хотя с виду далеком от запросов жизни, но с разъяснением которого получается ключ к целым рядам практических загадок. Никто не станет спорить, что наука имеет свои бирюльки, свои порою пустые забавы, на которых досужие люди упражняют свою виртуозность; мало того, как всякая сила, она имеет и увивающихся вокруг нее льстецов, и присасывающихся к ней паразитов. Конечно, но не разобраться в этом ни житейским мудрецам, ни близоруким моралистам, и, во всяком случае, критериумом истинной науки является не та внешность узкой ближайшей пользы, которой именно успешнее всего прикрываются адепты псевдонауки, без труда добывающие для своих пародий признание их практической важности, и даже государственной полезности» [1].

Подставьте в этих прекрасных и глубоко верных, горячих строках великого русского ученого и нашего товарища вместо «наука», «ученый» слова «искусство», «художник» и их целиком и без изъятия можно направить против наших современных ультраутилитаристов. Бывают эпохи, периоды, когда прикладное искусство, прикладные науки, агитки, фельетоны, проповедничество получают законное преобладающее значение,— когда художник, ученый должны быть в первую очередь агитаторами, трибунами, когда задачи теоретического или конкретного познания отступают на задний план. Бывают моменты и более крепкие и простые: ученому и художнику, если они живые люди и хотят идти нога в ногу с творцами будущего, приходится отказываться *и от агиток*, и взять в руки винтовку вместо пера, стать у пулемета. В эти моменты преступно заниматься и агитками. Но тот, кто отсюда сделает вывод: искусство и наука да упразднятся, будет величайшим простаком, чтобы не сказать более.

Упразднив данность и подменив ее зеноновским становлением, возведенным в абсолют, теоретики футуризма вполне последовательно стали на точку зрения крайнего релятивизма и в вопросе о «языкотворчестве». «Творить» сознательно новый язык — очень почтенная и современная задача, но и здесь следует соблюдать умеренность и осторожность. Однажды к Анатолю Франсу явился некий капитан, страстный эсперантист, и принялся убеждать писателя на все лады в великих достоинствах языка эсперанто. А. Франс выслушал его и заметил: «Послушайте, мой дорогой капитан, предположим, что вам

[1] См.: «Красная новь», № 12, ст. Мих. Завадовского «Этюд о Тимирязеве».

дарят чудную куклу... она говорит с вами. Она зовет вас: «мой милый!». Будете ли вы любить ее? Предположим, вы долго находитесь с нею вдвоем на необитаемом острове, и вдруг является настоящая женщина, даже довольно некрасивая, но все-таки живая женщина. Обратитесь ли вы с вашими мадригалами к кукле? Ваш эсперанто — кукла. Французский язык — женщина». Наши товарищи эсперантисты-футуристы, забывая, что всякий язык развивается органически, сплошь и рядом преподносят нам вместо женщины куклу: живой язык подменяется мертвыми, надуманными, вымученными словообразованиями [1].

Читатель, конечно, заметил, что здесь намеренно, с особой заостренностью подчеркивается объективный, так сказать, точный момент в художестве и оставлены в стороне другие значительные вопросы, связанные с теорией искусства: вопрос о сознательном и бессознательном творчестве, о вдохновении, о форме и т. д. Для такого заострения есть достаточно серьезные основания. В наши дни вопрос об искусстве, как о точном познании жизни, имеет не только теоретический, но и глубоко практический характер: мы вступаем в такую общественную полосу, когда, кроме агиток, следует подойти к серьезному художественному познанию действительности. Меж тем у нас в этой части царят довольно странные взгляды. Революция произвела не только благодетельную встряску, но и лишила многих всякой психической устойчивости, заставив забыть такое, что считалось азбукой. В записках одного из товарищей, представленных в редакцию и еще не опубликованных, содержатся следующие поучительные заметки о современных настроениях тех, кто рос и зрел в последнее десятилетие. «Всмотритесь в каждого из нас. Ведь мы все — щельники, карнизники. Выросли украдкой, на задворках, вечными пасынками, мы ничем не похожи на человека торгашей, мы ничем не прирученные, не прикормленные, мы для «вчерашника» все равно что люди, привезенные из какого-то неизвестного острова. Все у нас не так, все иначе... Мы росли, как на пожаре, в сумасшедшей гонке, в вечной беде. А потому и подход у нас ко всему серьезный, пожарный, сугубо взволнованный». Это очень верно и метко. Психологически становится понятным, как на почве такого «пожарного», «серьезного» подхода имеют известный ход крайний релятивизм, пожарность в вопросах искусства и науки. Пожарность пожарностью, а вред, который получается иногда от этой пожарности, остается вредом: мы уже видели, как тов. критики-футуристы дошли до упразднения данности, искусства и науки. К такому же упразднению в нашей текущей литературной обстановке ведет и позиция журнала «На посту». Тов. Третьяковы свихнулись на диалектике Маркса: усвоив ее очень поверхностно, они впали в безудержный релятивизм. То-

[1] Да не поймет нас читатель в том смысле, что мы не видим ничего положительного в работе «Лефа» над языком, над формой и пр. Целый ряд статей в журнале безусловно ценны и интересны, тем более, что они являются пока единственными. Очень хорошо, однако, было бы, если бы товарищи из «Лефа» умерили себя в саморекламе, в известной ненужной и вредной развязности, в фельетонной трактовке тем, чем особенно грешит первая половина № 3 журнала.

варищи критики журнала «На посту» свихнулись на вопросе о классовом искусстве, бултыхнувшись в тот же самый релятивизм, но несколько иначе.

Перейдем к их позиции.

IV

Сотрудники «На посту» на каждой странице усиленнейшим образом склоняют слово «классовый»: классовая литература, классовая психика, классовая поэзия и т. д. Это, конечно, не плохо, особенно в наше напряженное, исключительно «классовое» время. Однако, как и в каком смысле оперируют понятием «классовый» наши критики?

«Искусство всегда служило и теперь служит могучим орудием непосредственного влияния на чувственное восприятие масс» («От редакции»).

«Литература бесспорно служит тому или иному общественному слою... Литература прошлых эпох была пропитана духом эксплуататорских классов» (Вардин) и т. д.

Все это, разумеется, верно, но для определения искусства недостаточно. Меж тем такими общими заявлениями журнал «На посту» и ограничивается. Нигде ясно и твердо не сказано, что искусство есть особый способ познания жизни, что в подлинном искусстве есть такой же точный, объективный момент, как и в философии и в науке. Не сказать, не отметить этого, оперируя все время понятием «классовый»,— значит выбросить за борт один из главных элементов, образующих «душу» искусства. Литература, искусство бесспорно служат тому или иному классу в обществе, разделенном на таковые. Но отсюда никоим образом не следует, что данные, добытые в результате художественного опыта, лишены объективной ценности.

Сознательно или бессознательно ученый и художник выполняет задания своего класса. Продукты его работы идут прежде всего на потребу интересам этого класса. Успехи, характер, направление, методы научной и художественной деятельности обусловливаются господствующей *психологией* того или иного класса, психологией, в конечном счете зависящей от состояния производительных сил данного общества, следственно, изучая, показывая бытие, художник и ученый рассматривают это бытие *сквозь психологическую классовую призму*. Но в числе заданий, которые класс обязывает выполнить ученого и художника, главнейшее сводится к точному, опытному познанию жизни, *поскольку это необходимо для данного класса.* Иногда это задание сознательно или бессознательно дается в таком смысле, чтобы художник или ученый занялись искажением действительности; тогда получается псевдонаука, псевдоискусство. Обычно искажение имеет место, когда объективная правда данному классу почему-либо невыгодна. Далее. Сплошь и рядом, особенно в искусстве, художник, познавая жизнь, истолковывает ее, окрашивает своими настроениями, своей «идеологией», на которых лежит классовый отпечаток.

Из всего этого следует, что, помимо субъективных моментов, в художестве и в науке есть объективные. Поэтому, рассматривая искусство под углом классового расчленения общества, наши лучшие теоретики марксизма, писавшие об искусстве, никогда не забывали подчеркнуть с самого начала объективную, общезначимую ценность в настоящих, в великих произведениях искусства. Наоборот, вслед за просветителями Г. В. Плеханов не уставал подтверждать, что у искусства, как и у философии, один и тот же предмет. В своих книгах, в статьях, в исследованиях он умел отмечать, выделять, обнаруживать то, что у данного художника в его произведениях имеет объективное значение, от тех вольных и невольных искажений, которые получались благодаря субъективизму художника, благодаря его неверным взглядам, сословным, групповым, классовым предрассудкам (см., например, классические гениальные статьи Г. В. Плеханова об Успенском и др. народниках, о Горьком, об Ибсене, о Толстом).

Просмотрев этот объективный момент в художестве, забыв, что задача художника познавать жизнь, критики журнала стали фактически на точку зрения субъективизма в вопросах искусства. Но их субъективизм особый; это — субъективизм людей, превративших теорию классовой борьбы в метафизическую, абсолютную категорию. Их метод, их подход к художнику приблизительно таков: раз художник своими произведениями служит определенному классу, а жизнь класса определяется его интересами, *то* в его вещах ничего кроме классовой голой заинтересованности, направленной против другого класса, нет и быть не может. Ни о каком объективном содержании не может быть и речи.

Мы видели, как теоретики футуризма зачеркнули «содержание», поставив вместо него «назначение», вместо познания — цель. Тов. критики журнала «На посту» тоже вычеркивают «содержание». Вместо него у них все время подставляется идеология, миропонимание. Но идеология в науке и в искусстве это одно, а содержание, которое сплошь и рядом у ученого и художника противоречит его идеологии, это иное. Содержание здесь трактуется исключительно как передача субъективных настроений, мыслей, чувств художника, а не как результат работы над объектом. В этом субъективизме точки зрения и футуристов и суровых критиков «На посту» вопреки их расхождениям в других областях совпадают. Недаром тов. Родов пишет: «в понимании задач искусства они (футуристы.— *А. В.*) довольно близко подошли к формулировке, данной этим задачам группой «Октябрь». Все дело, по мнению Родова, в том, что, к сожалению, футуристы по-прежнему увлекаются эстетическими упражнениями, деланием языка, изобретательством новых слов и т. п. С нашей точки зрения основной грех футуризма не в этом, а в субъективистском понимании задач искусства, что Родовы не замечают, так как они сами субъективисты.

Усвоив общие положения, что чистого, внеклассового искусства нет, что художник — сын своей эпохи и класса, что теория, трактующая художественное творчество как самодовлеющую в себе замкнутую цель, противоречит марксизму,— критики «На посту» решили,

что ни о каком объективизме не может быть и речи, что всякое художество насквозь пропитано узкоклассовым, узкоутилитарным субъективизмом. *Эта вульгаризация теории классовой борьбы есть особая разновидность релятивизма, доведенного до абсурда. Из тонкого оружия марксистской критики в таком понимании теория превращается в обух, которым гвоздят направо и налево без всякого толку и без разбору. Нет общества, как особого организма, развивающегося в рамках классовой борьбы. Что в формах классовой борьбы идет вперед, прогрессирует или развивается все общество в целом, что в этих формах совершается накопление материальных и духовных ценностей — это с такой точки зрения должно казаться нелепым, вредной ересью. Классовая борьба превращается в самоцель, она самодовлеюща, она не служит средством для поступательного развития человеческого общества. Никакой преемственности от одного класса к другому нет и быть не может. Наука, искусство и т. д., находившиеся в руках одного класса, пригодны только на слом для другого класса-антипода, так как ничего в них помимо классового субъективизма, заостренного против интересов этого или иного класса, нет.* Достаточно поэтому сказать про такого-то ученого, художника «буржуазный», чтобы идеологу пролетариата взять в руки обух и начать «энегрично» «распространять пространство».

Так наши критики и делают.

Старое искусство является искусством командующих классов, буржуазии и дворянства. В соответствии со своим пониманием классового характера искусства Лелевичи и Родовы считают, что основная задача литературы наших дней сводится к тому, чтобы освободиться от содержания (идеологии) и от формы классиков. В программной статье от редакции говорится: «Прежде всего, пролетарской литературе необходимо окончательно освободиться от влияния прошлого и в области идеологии и в области формы». И дальше: «мы будем бороться с теми стародумами, которые в благоговейной позе, без достаточной критической оценки застыли пред гранитным монументом старой, буржуазно-дворянской литературы и не хотят сбросить с плеч рабочего класса ее гнетущей идеологической тяжести». Этот мотив несколько раз повторяется и в других статьях, доходя в заметке тов. Берсенева до наивного, но очень характерного утверждения, что «те или иные буржуазные писатели» не могут эволюционировать «в сторону пролетарского строительства жизни».

Г. В. Плеханов находил естественным и неизбежным отрицательное отношение нового класса, пришедшего на смену старого, к литературе последнего. Это и в самом деле так. Но такое стремление законно только в той мере, в коей оно правильно и разумно учитывает, что́ молодая литература нового класса должна взять от литературы прежней эпохи как непременное условие для дальнейшего своего развития и что́ она должна отбросить как ненужный и вредный пережиток. Сам Г. В. Плеханов никогда не грешил огульным отношением к науке и к искусству буржуазно-помещичьей культуры; он умел находить «меру вещей», например, указывая на ограниченность взглядов французских и русских просветителей, неизменно

отличал в них объективно ценное и действенное с точки зрения диалектического материализма. Для наших субъективистов вопрос прост, как палка. Раз буржуазный, следует стремиться к окончательному освобождению.

Тот же Г. В. Плеханов одну из основных задач марксистской критики видел в том, чтобы найти социологический эквивалент произведения. Такое определение необходимо: мы узнаем благодаря такому анализу, что данное произведение созрело на основе таких-то черт классовой психологии; мы определяем, в какой мере эта психология, эти чувства, мысли, настроения соответствуют интересам всего общества в лице наиболее передового и наиболее жизнеспособного класса в данный исторический период. Таким путем познается место, роль, определяется вес данного учения, художественного обобщения в текущей общественной борьбе. Но как далеко ни шел бы наш анализ в этом направлении, нам не удалось бы установить соответствия научного или художественного открытия объективной правде. Поэтому великий теоретик марксизма дополнял свое первое требование другим — необходимостью эстетически оценить данное художественное произведение. Эстетическая оценка в искусстве соответствует логической оценке в науке. Эстетическая оценка в нашем понимании не является эквилибристикой, смакованием красоты ради красоты, любованием во имя любования. Эстетически оценить произведение — значит определить, насколько содержание соответствует форме; говоря иными словами, насколько содержание соответствует объективной художественной правде, ибо художник мыслит образами: образ должен быть художественно правдив, т. е. соответствовать природе изображаемого. В этом — совершенность, прекрасное в произведении художника. *Ложная идея, ложное содержание не может найти совершенной формы*, т. е. не может глубоко эстетически захватить, «заразить» нас, и если мы говорим — идея неправильна, но оправлена в прекрасную форму,— то это нужно понимать в очень узком, очень условном смысле.

Суровые критики вместо отыскания социологического эквивалента произведения, как мы покажем дальше на отношении их к попутчикам, ограничиваются голым общим схематизмом: буржуазный, мелкобуржуазный, пролетарский. Эстетическая же оценка произведения в ряде критических статей у них просто отсутствует. В этом смысле очень показательна статья тов. Волина, в ней эстетическая оценка подменена отысканием криминальных фраз и выражений.

Тов. Вардин совершенно правильно рекомендует писателям, которые стараются быть «ни в тех, ни в сех», заняться серьезным прохождением курса политграмоты. Многим из наших художников в высшей степени полезно прислушаться к подобным советам. Но из-за этого нельзя забывать, что у художника есть своя основная цель — художественно правдиво воспроизводить жизнь. Вопрос, следовательно, не в одном усвоении политграмоты, как то думает тов. Вардин,— он гораздо серьезнее и глубже. Что толку в том, что у нас целые кружки заняты передачей газетных передовиц в рифмованных строках. Передовицы читают, а «поэтическая» политграмота пре-

спокойно продолжает лежать и загромождать склады, демонстрируя одни лишь благие намерения, которыми, как говорят, весь ад вымощен. Тов. Вардин советует нашим писателям, кокетничающим своим пренебрежением к политике, поучиться у Буниных и Мережковских, которые заняли определенную, четкую партийную линию. Тоже недурной и своевременный совет. Не нужно, однако, забывать, что, «самоопределившись», Бунины и Мережковские ни единой художественной вещи не создали, а писали дрянные газетные статьи под Бурцева. Да не будет у нас такого «самоопределения». Бунины и Мережковские сделались литературными импотентами потому, что «самоопределились» в сторону мракобесия, за которым нет исторического будущего; «самоопределение» в сторону коммунистической политграмоты ведет художника к усвоению лучшего идеала, до которого дошло человечество. Это — существенная разница. Наши колеблющиеся художники обязаны идти плечом к плечу с новыми строителями, но пусть они это делают так, чтобы читатель сказал: это художественно правдиво и верно. А для этого они должны не выдумывать, не подгонять свои вещи под готовые шаблоны, не перелагать передовиц, а глубже, внимательнее, сосредоточеннее всматриваться в действительность, показывать жизнь, соединяя художественную правду с идеалами коммунизма.

То правда, что разные эстетствующие, уставшие, опустившиеся, изверившиеся, растерявшие все «живые трупы» любят надевать на себя маску объективности и под этой маской протаскивать мещанский, обывательский, стародворянский и буржуазный идеологический хлам. Не об этой мнимой объективности идет здесь речь; и не о том, чтобы художник удалялся на вершины неведомого Парнаса. Здесь речь идет о точности и объективности, которую мы находим у Шекспира, у Гоголя и у Толстого, о той, наконец, каковая с познанием жизни соединяет высокое поучение, изгоняя темноту, пошлость, дрянь и гной нашей жизни.

Переходим к попутчикам.

V

Позиция журнала «На посту» в отношении к попутчикам весьма выразительна. Можно без преувеличения сказать, что главная цель журнала — в том, чтобы согнать попутчиков с места, занимаемого ими в сегодняшней литературной жизни. «Мы будем,— говорится в редакционной статье,— бороться с теми Маниловыми, которые из гнилых ниток словесного творчества «попутчиков», искажающих нашу революцию и клевещущих на нее, стараются построить эстетический мостик между прошлым и настоящим».

Как из *гнилых ниток* словесного творчества строится эстетический *мостик* и почему нужно особенно рьяно бороться против такого заведомо безумного предприятия — неизвестно. Но дело не в этом. Раньше отмечено было, что журнал «На посту» имеет в виду бороться за «окончательное» освобождение социалистического отечества от идеологии и от формы старого искусства. Но старое искусство в луч-

ших своих образцах лучших времен является самой могучей, самой первой, самой серьезной, самой надежной попутчицей революции. С другой стороны, не подлежит сомнению, что современные попутчики в «эстетическом мостике» между старым искусством и искусством сегодняшнего дня очень и очень повинны. Такой «мостик», действительно, существует. Родовы и Лелевичи и здесь последовательны: объявив поход против «монументов» старого искусства, они должны были объявить священную войну против современных литературных попутчиков революции.

Для более полного уяснения позиции журнала следует также остановиться на тезисах, принятых по предложению тов. Лелевича группой писателей «Октябрь». Там говорится: «Мелкобуржуазные группы писателей, «приемлющих революцию», но не осознавших ее пролетарского характера и воспринимающих ее лишь как слепой анархический мужичий бунт («серапионы» и т. п.), отражают революцию в кривом зеркале и неспособны организовать психику и сознание читателя в сторону конечных задач пролетариата». Поэтому положительного воспитательного значения для рабочего класса они иметь не могут. Но, вместе с тем, они способны сыграть некоторую роль в деле притупления вражды к революции со стороны колеблющихся мелкобуржуазных кругов и внедрения в сознание этих кругов мысли о необходимости делового сотрудничества с правящим пролетариатом. В связи с этим «тезисы» настаивают на том, чтобы пролетарскую литературу сделать главной опорой, а «для дезорганизации» сознания противника использовать литературу попутчиков как подсобную силу. Это называется — установить единую партийную линию.

Как на практике намерены осуществить установление этой линии наши критики в противовес «неразберихе», «литературно-критической чехарде», в коих повинны «некоторые редакторы» и какие-то «высокоученые попустители»,— об этом недвусмысленно говорит все содержание № 1 журнала. В отношении старой литературы Европы и России предполагалось, как отмечалось выше, «окончательно освободиться». Для современных попутчиков имеется в виду введение процентной нормы,— судя по всему суровой до чрезвычайности,— так как попутчики занимаются главным образом клеветой на революцию, в лучшем случае, отражением ее в кривом зеркале. Непонятно, как они могут при таких своих свойствах помогать пролетарским писателям дезорганизовать врага. Остаются, по утверждению тов. Авербаха, «Леф», «Кузница» и «Октябрь». Но с «Кузницей» дела обстоят мрачно. Согласно разъяснению тов. Лелевича, они — «декаденты». Ингулов полагает, что они — «бесхарактерные нытики», а товарищ Авербах считает, что их постепенно засасывает мещанство. С «Лефом» тоже до крайности неблагополучно. По крайней мере тов. Родов, несмотря на свои утверждения, что в формулировке задач искусства «Леф» приближается к «Октябрю», все же в итоге уверяет: «в настоящее время мы имеем небольшую кучку футуристов, из которых только некоторые могут быть, и то со значительными оговорками, приемлемы для революции». Остается «Октябрь». Там ни-

кого чистить не надо, там колыбель молодой русской литературы, «там чудеса, там леший бродит». Пуритане наши еще не добрались до современной «большой» и «средней» западной литературы: до Уэллса, Келлермана, Леонхарда Франка и др. Но это, разумеется, до поры до времени. Судя по всем данным, критики будут и здесь неукоснительны и будут настаивать на изгнании и этих филистимлян, ибо они принадлежат к кругам западной буржуазной интеллигенции и не являются коммунистами. Так обстоит дело «на литературном участке идеологического фронта».

Получается столь мрачная картина, что — либо в воду бултыхайся, либо становись во всеоружии на посту. Кругом мещанство, клевета, искажение, декаденты, и даже единственная отрада — «Октябрь» — не исправляет положения, потому что при всех своих доспехах и при всей своей неукротимости и отчаянности — спасти «литературный участок» не может. Со стороны-то это видней.

Некий администратор Курнатовский у Тургенева полагал относительно художества, что «оно и не нужно, но в благоустроенном государстве допускается». Родовы и на это идут с трудом. Говоря серьезней, перед нами явно дикая фантасмагория, действительно,— нелепая неразбериха. Позиция «На посту» в практике ведет не к выпрямлению партийной линии, а к уничтожению и к удушению современной советской литературы, и пролетарской и непролетарской. В чем же дело? Откуда сие?

Путаница наших товарищей, приведшая к тому, что они вынуждены зачеркивать и старое и новое искусство за исключением одной очень небольшой и очень юной группы, происходит все от того же неумения применять теорию классовой борьбы к вопросам искусства. *Ни в редакционной статье, ни в упомянутых тезисах не делается никакой серьезной попытки ответить на вопрос, кто такие мелкобуржуазные попутчики. Тем более не задаются тов. Лелевич и Родов вопросами, есть ли в их творчестве элементы художественной, объективной правды, в чем они выражаются, если выражаются.* Наши критики довольствуются одним: мелкобуржуазный — и баста; никакой положительной пользы сознанию читателя мелкобуржуазный писатель принести не может. Ссылка на то, что они воспринимают революцию как анархический, слепой, мужицкий бунт, очень обща, недостаточна и во многих случаях просто неверна. Наши попутчики — народ довольно пестрый. Часть их следует отнести к новой интеллигенции, выпестованной революцией. Они беспартийны, но они боролись за нас, за советскую землю. Они выросли из революции, они — дети революции, ее воспитанники. Они оттуда, откуда пополняются рабфаки, советские школы и т. д. Таковы: Всев. Иванов, Сейфуллина, Ник. Тихонов, Асеев, А. Малышкин, беспартийные беллетристы «Кузницы», Н. Огнев, Петр Орешин, А. Сигорский и друг. Неверно, что они воспринимают революцию как анархическую, слепую, мужицкую стихию. Обычно отношение у них к мужику сторожкое: они понимают ограниченность его кругозора. Но они знают нашего крестьянина, знают, что, делая революцию, наш крестьянин окрашивал ее иначе, чем рабочий, и как подлинные ху-

дожники они не могли пройти мимо этого факта. Но все их симпатии на стороне города, рабочих, коммунистов. Их железную, организующую и дисциплинирующую руку они признают (Никитин у Иванова, город у Сейфуллиной и проч.). Недостатки, какие у них имеются в подходе к коммунистам, объясняются сложностью и новизной темы, так как «кожаные» люди на Руси — явление последних лет; они мало знают внутренний быт коммунистической партии, и это тоже кладет свой отпечаток на их вещи. Но они художественно честны; их работы дают куски подлинной жизни, а не сладостно творимые легенды; живую жизнь, живого человека они начали изображать еще задолго до призывов тов. Авербаха и Лелевича. Эти попутчики первые ударили по деревянным агиткам, по отвлеченности и схематике в художестве. Они подошли к *русской* революции, а не к революции вообще, вне времени и вне пространства; вместе с тем они далеки от национализма, сменовеховства и т. п. Такие вещи, как «Дите», «Полая Арапия», «Цветные ветра», «Бронепоезд» В. Иванова, «Перегной» Сейфуллиной, «Падение Даира» А. Малышкина, как стихи Тихонова, Асеева и другие более мелкие вещи, останутся ценными художественными документами нашей эпохи. Изображая и отражая настоящую жизнь, помогая познавать ее, они в этом смысле способны и организовать психику читателя в нужном для коммунизма направлении, ибо нам на потребу идет не только политграмота, но и то, что помогает обогащаться художественными и иными знаниями. Общее освещение, какое они дают революции, для нас приемлемо, а от недостатков они стремятся освободиться в меру своих способностей и сил. И сколько бы тов. Лелевич ни требовал для них процентной нормы, они будут занимать такое место в литературе, какое принадлежит им по праву в зависимости от их таланта и приносимой пользы.

Другая группа попутчиков, тоже довольно пестрая, состоит из старых интеллигентов («большая» литература) и их детей, выросших во время революции. Таковы из «стариков» М. Горький, В. Вересаев, А. Толстой, И. Эренбург, а из молодежи Бор. Пильняк, Ник. Никитин, В. Лидин, Мих. Зощенко и многие иные. Это — осколок старой интеллигенции. При всех психологических и художественных различиях их роднит то обстоятельство, что им «деваться некуда», как идти и по-своему служить посильно русской революции. У них тьма тем всяких предрассудков. Один ушиблен жестокостью и азиатчиной русской жизни (М. Горький), другой оправдывает большевизм с каких-то надмирных, надзвездных высот и беспомощно стоит «в тупике» перед лицом текущей жизни (В. Вересаев), третий видит новых Гусевых, но не верит в Европу и верит в русский дух (А. Толстой), четвертый тоже видит только гибель Европы, не находит никаких творческих исторических сил и заражается своеобразным историческим нигилизмом (Илья Эренбург); пятый путает кожаные куртки и допетровскую Русь (Борис Пильняк); шестой борьбу красных и белых изображает как насилие над подлинной жизнью, которая идет своим чередом (Н. Никитин). Со всеми этими предрассудками, с этим субъективизмом коммунистической критике надлежит вести умелую и твердую борьбу. Но вести борьбу это — одно, а требовать изгна-

ния — совсем иное. Ценой тягчайших усилий примиряют себя с революцией многие из «стариков», но примиряют. Разложение буржуазной цивилизации, непререкаемость русской революции, распад старой интеллигентской идеологии, первые свежие побеги новой русской действительности на почве, богато вспаханной революционным плугом,— это и многое другое заставляет этих писателей, каждого по-своему, идти с русской революцией, а не против нее. В частности, новое интеллигентское поколение в лице Бориса Пильняка и Н. Никитина — это не современные Санины, а дети Саниных, насмотревшиеся на наготу отцов своих. Они сами в большой степени отравлены их ядом, но пытаются найти выход в новой революционной общественности,— такова животворная сила русской революции. Их «осанна» ей сплошь и рядом перебивается реакционными, полуреакционными, либо обывательскими настроениями; их эротизм тащит их часто в сторону от новой общественности. Они плохо понимают и знают рабочего. Где кинут многие из них свой якорь в конце концов, неведомо, но пока существует Советская власть, пока «революция продолжается», они, думается, будут говорить: «мне, не большевику, вообще легче вести компанию с большевиками: у них есть бодрость и радостность» (Бор. Пильняк).

У «стариков» есть налицо большое мастерство, понимание существа искусства, умение и выработка. Некоторые из них пользуются европейской и даже мировой известностью. Мы не проповедуем пиетета, но нужно уметь ставить все на свое место. Молодые — тоже художественно одаренные писатели. Неверно, что это — мертвый хлам, центроужи, пасквилянты и клеветники. Горький за время революции дал шедевр в литературе о Толстом («Воспоминания о Толстом»). Его «Автобиографические рассказы», «Заметки», «Отшельник» напоминают лучшие его вещи. Как будто он вновь вполне нашел себя. Можно как угодно относиться к роману Толстого «Аэлита», но его Гусев — центральная фигура в романе — интересное художественное обобщение. Роман в настоящее время переведен на несколько языков и по-своему будет прокламировать на Западе Гусевым нашу Красную Армию. «Хулио Хуренито» И. Эренбурга — очень интересная и ценная художественная сатира. Пильняк от допетровской Руси, от метельности и бунта, через шпенглерианство («Третья столица») пришел к своеобразной заводской романтике, к признанию «черной руки рабочего», которая «как орлиная лапа» вмешалась в серую русскую метель, а отсюда — к проповеди союза интеллигенции с коммунистами на почве культурничества («Повести о черном хлебе»). Неверно, что у него только пол, эротика; Пильняк двоится между индивидуализмом, эротикой и новой общественностью. От «смертельного манит» он ищет упорно выхода к русскому Октябрю и к той новой жизни, что ныне выковывается. Один из самых талантливых молодых беллетристов Н. Никитин долго путал тех, у «кого глаза надежней и медяней пуговицы», с полуреакционным и обывательским подходом к революции, хотя субъективно он не был реакционером. В «Бунте» от этой расколотости писатель отошел. В этом смысле особенно характерна последняя переработка повести «Ночь»,

в которой Никитин нашел наконец нужные слова для кулака Кузьмы.

В этом лагере, повторяем, и теперь далеко не все благополучно. Не раз и не два критикам-коммунистам придется еще «за ушко да на солнышко» выводить напоказ все дряблое, обывательское, упадочное. Но мы не будем забывать то положительное, что они дают, не будем заниматься выуживанием фраз и отдельных строк, оставляя в стороне содержание в целом, так что художественная суть произведения остается неведомой для читателя.

И у той, и у другой группы попутчиков есть некоторые общие черты, особенно у молодежи. Они не мистики, а реалисты в письме, и это очень здоровое и положительное явление. Они стремятся отразить жизнь, а не подогнать ее под шаблоны, хотя бы и хорошие. Их отношение к буржуазной цивилизации отрицательное. Прошлый царский уклад, растеряевщину и окуровщину, дряблость нашей интеллигенции они ненавидят и сознают, что только с большевиками и через них намечается действительный выход из тупиков, созданных всесветными плутами и захребетниками трудовых масс. Вместе и наряду с коммунистами-художниками: с Демьяном Бедным, Аросевым, Ю. Либединским, С. Семеновым, с Гладковым, «кузнецами», с Маяковским, стоящим где-то на отшибе, но очень к нам близко, они являются наглядным аргументом революции. Они свидетельствуют, что Советская власть не одинока, не изолирована в стране, что у нее и в ней — огромная притягательная сила, что ее позиция достаточно крепка, что она располагает целым кадром талантливых художников «божьей милостью», что русская революция не импотентна в духовном, а следовательно, и в иных смыслах, что рабочие, крестьяне, наиболее демократичная, разночинная интеллигенция («кухаркины дети»), совершившие революцию,— не разрушители, а подлинные творцы будущего. Если журнал «На посту» попадет в руки, например, нашей зарубежной эмиграции, он возбудит там только довольное урчание.— Позвольте, «у них» в литературе нет ничего, кроме Родова и Лелевича, плюс еще небольшой группки. Даже пролетарские писатели от них отшатнулись и ушли «к нам». «Они» в стране одиноки, «они» — каста, замкнутая группа без поддержки, «они» живут в вымороченной атмосфере всеобщего недоверия. К счастью для Республики Советов картина, нарисованная пуританами журнала «На посту», правде не соответствует. Советская власть с каждым месяцем укрепляет свои позиции в стране и в мире, несмотря на торможение Запада, вопреки тягчайшим условиям в области хозяйства и достаточно дрянного административного аппарата. Этому укреплению в художестве соответствует тяга к нам, советская ориентация, распад в лагере наших врагов, сочувствие в значительных, лучших кругах буржуазной интеллигенции Запада и России (Уэллс, А. Франс, Ромен Роллан, Бернард Шоу, А. Толстой, Эренбург и проч.). И недаром российская эмигрантщина обливает помоями Уэллсов и Толстых, Горьких и Эренбургов; недаром она замалчивает нашу новую, молодую советскую литературу: Ивановых, Казиных, Сейфуллиных, Малышкиных. Очень хорошо она знает, в чем тут дело.

Она хорошо чувствует и сознает, что ставка на духовную изоляцию большевиков проваливается с таким же треском, как провалилась ставка на изоляцию материальную.

Товарищ Ленин как-то заметил, что каждая группа, каждый слой идут к коммунизму своими, особыми путями, что путь к коммунизму, скажем, инженера совсем иной, чем у рабочего. Это нужно твердо помнить и не бояться разнобоев, уклонов, идеологических вывихов, не устраивать институтских истерик, когда художник, воспроизводя жизнь, окрашивает свое произведение иногда подозрительной идеологией, вносит в него массу всяческих предрассудков. В наших руках печать, типографии, издательства, газеты, журналы; мы сумеем отделить объективно ценное от субъективной отсебятины автора.

Что дали объективно ценного наши литературные попутчики?

Не очень многое, но кое-что дали.

Вершинин, Син-Бин-у, Никитин, Калистрат Ефимыч, партизаны в ряде рассказов, иногда необычайно красочных и сильных, как «Дите», Васька Запус, Кирилл Михеич у Всеволода Иванова; новые люди, крепкие и простые, как гвозди, у Н. Тихонова; большой человек, которому не под силу будничная чушь,— у Маяковского; красноармейцы, берущие Даир, у Малышкина; быт провинции в революцию у Пильняка («Разъезд Мар» и т. д.); Гусев у Толстого; крестьяне-комбедчики у Сейфуллиной; Антон Черняк и «спецы» у Никитина; старая новая деревня, голодающие дети, новые следопыты у Неверова; интеллигенция в тупике у Вересаева; распад Запада у Пильняка и Эренбурга; ряд бытовых сцен, зарисовок у этих и у других писателей; старая жуткая Русь в последних вещах М. Горького — вот случайный, неполный, конечно, отрывочный перечень того, что дали наши попутчики за это время. Они явно не поспевают за жизнью, но за два с половиной года литературного оживления это не так уже и мало. Во всяком случае читателю они дают настоящий художественный материал, они изображают, показывают. Дело не в пролазах и в проныpax, которые облапошивают «добродушных» большевиков, а в том, что *у нас 95% России является попутчиками коммунистов*, и это не может не отразиться на судьбах новой литературы. Наши журналы не потому радушно открывают двери попутчикам, что в силу нэпа имеют к ним особое и преступное пристрастие, а потому, что Демьяном Бедным и повестью Ю. Либединского «Неделя» русская современная литература ограничиться не может. Ведь это факт, что наиболее яркие дарования мы находим в лице Иванова, Тихонова и др. попутчиков, что они первые сказали живые слова о живых людях нашей революции, если исключить «Двенадцать» Блока (тоже попутчика), Демьяна Бедного и еще очень немногое. Честь и место писателям-коммунистам, пролетарским писателям, но в меру их таланта, в меру их творческой способности. Партийный билет — великое дело, но размахивать им не к месту не следует.

Товарищи Лелевич и Родов очень любят твердить об организации психики читателя. Нужно, однако, усвоить и понять, *как* художник организует эту психику. Противникам попутчиков кажется, что все

дело очень просто: художник только и делает, что проводит «идеологию»; но дело гораздо сложней: в искусстве и в науке должно быть объективно ценное содержание, иначе это не искусство и не наука. Это содержание очень сложными способами переплетается с «идеологией». Запутавшись в субъективизме, наши критики естественно приходят к упрощенному до вульгарности методу. Тов. Лелевич, например, пишет: «Необходимо критически пересмотреть и отношение к мелкобуржуазным попутчикам. Тут речь идет не столько о качестве, сколько о количестве. Но ведь даже Маяковский... уже знает о переходе количества в качество... Только тогда Ивановы и Никитины смогут выполнить свое дело дезорганизации сознания наших противников, когда основные командующие высоты литературы будут в руках пролетариата и его партии». Просто и откровенно: дело не в качестве, а в количестве. Введите процентную норму, и все дело в шляпе. Есть ли достаточные художественные данные у пролетарских писателей, благополучны ли они сами по части политграмоты, что дают мелкобуржуазные Ивановы и Тихоновы, есть ли в их вещах что-нибудь объективно ценное, в каком идеологическом состоянии они находятся, куда и откуда идут они — обо всем этом либо почти не говорится, либо говорится походя, между прочим. Нет, речь идет и должна идти именно о качестве, а не о количестве, не о том, сколько писателей-попутчиков принять в издательство, в журнал и сколько места в них уделить коммунистам-писателям, а о художественных и иных достоинствах произведений. «Речь идет не о качестве, а о количестве». С этой точки зрения вполне понятна позиция журнала, который ничего заслуживающего внимания в литературе, кроме «Октября», не нашел и дошел до утверждения, что мы находимся «на литературном участке» в горестном и печальном одиночестве. Похоже, что здесь споры излишни. Сколько бы мы ни доказывали, что такая-то группа попутчиков талантлива, изображает подлинную жизнь, в идеологическом смысле особых возражений не вызывает, беспощадный и сокрушительный аргумент готов: речь идет не столько о качестве, сколько о количестве. Понятно и естественно далее, что для торжества иного количества («Октябрь» прежде и превыше всего) требуется скомпрометировать «врага», доказать, что помимо пасквилей и клеветы попутчики в сущности пока ничего не дают. Этими доказательствами и занимается журнал «На посту».

И какие хитроумные Улиссы! С введением процентной нормы количество перейдет в качество: Вс. Иванов, Н. Тихонов, Пильняк, Никитин, Асеев, Маяковский, М. Горький и т. д. из центроужей и пасквилянтов превратятся в дезорганизаторов сознания противников, а пролетарские писатели («Октябрь») будут «организовывать» психику читателя в нужном направлении. В журнале, имярек, например, помещаются стихи Родова и Лелевича, а на подмогу к ним будет присовокуплен Н. Тихонов. Стихи Родова и Лелевича, перепевающие Тихонова, будут «организовывать» в нужном направлении, а стихи Тихонова будут вносить расстройство в ряды мелкобуржуазной массы; воспитательно-полезного пролетарскому читателю они ничего дать не могут, и лучше вообще ему их не читать: зачем же

читать то, что не может иметь положительного эффекта? Не верьте, читатели-пролетарии: поэт Тихонов, как правильно отметил тов. Луначарский, звезда первой величины, а многие из «коммунэр» пойдут на удобрение, ибо при всех их отличных идеологических качествах художественно они очень слабы. Не верьте, что Тихоновы полезны только для мелкой буржуазии, а для вас бесполезны; не в меру радетельные критики, сами того не сознавая отчетливо, хотят держать вас на третьесортном, а лучшее: Тихоновых, Ивановых, Горьких и проч.— отдать обывателю, мелкой буржуазии. Это — вздор.

Далее, почему положительного воспитательного значения для рабочих не могут иметь писатели, способные, по утверждению Лелевича, внедрять мысль о необходимости делового сотрудничества с правящим пролетариатом? Раз они на это способны, хотя бы в некоторой мере, значит, они видят в правящем пролетариате нечто положительное, исторически ценное и необходимое; они должны, очевидно, в революции понимать роль пролетариата, его удельный вес, но тогда они не бесполезны и для рабочего класса. А если принять во внимание, что художник обязан давать художественную правду и отображать действительную жизнь, а не только агитировать, что Тихоновы и Ивановы призваны внедрять сознание о сотрудничестве в головы мелкобуржуазной массы, составляющей у нас 95% населения, что наша юная пролетарская литература еще очень слаба, а среди попутчиков есть писатели «божьей милостью», что они первыми заговорили в художественной прозе и поэзии о живом человеке революции,— если принять все это во внимание, то требование процентной нормы для попутчиков покажется одним очень прискорбным недоразумением. Прибавьте к этому, что живем мы в очень грозном окружении врага, готового впиться в нас зубами и чем попало, что при таких обстоятельствах каждый человек, пусть по-своему, покривому, очень невыдержанно, с очень большим грузом прошлого, но желающий принести пользу Республике Советов, должен найти свое место, а не выбрасываться фактически за борт.

Трудный и сложный вопрос о попутчиках, о художественной политике в современной литературной жизни подменяется очень легким «средствием» — просмотром трудовой книжки и введением процентной нормы. Трудовую книжку писателя просмотреть всегда полезно, но за «диалектикой» тов. Лелевича идти следом решительно нет расчета, по той простой причине, что теория классовой борьбы в применении к вопросам искусства — это одно, а «диалектические» рассуждения на тему об этой норме — это совсем, совсем иное. То правда, что, превратив теорию классовой борьбы в метафизику, в абсолют, вульгаризировав ее, наши критики должны были всю нашу молодую литературу объявить либо бесполезной, либо контрреволюционной, требовать для нее процентной нормы, причем и здесь они впали в ряд недоразумений; вывихивающим мозги, декадентам, клеветникам, исказителям не надо давать нормы, а надлежит дать погулять «по европам».

Отождествив художество с агиткой, рассматривая его как про-

дукт исключительно субъективных настроений, тов. критики журнала «На посту» должны были вместо анализа содержания заняться усиленно выуживанием цитат, оставляя художественную суть произведения сплошь и рядом совсем в стороне, либо освещая ее мимоходом. При этом, если художественная зарисовка не соответствует шаблону, от которого отправляется критик, художника отправляют по ту сторону баррикад, объявляют декадентом, посредственностью и пр. ...

VI

Утверждение, что в манере, в методе, в подходе к вопросам искусства со стороны критиков журнала «На посту» содержится своеобразный субъективизм, вычеркивающий объективные моменты в художестве, как будто не согласуется с целым рядом их заявлений о действительности как о непременном исходном пункте творчества пролетарских писателей. Мы намеренно отодвинули этот вопрос к концу статьи с тем, чтобы попутно можно было более подробно остановиться на некоторых злободневных вопросах текущей литературной жизни.

О действительности, о быте, о живой жизни журнал «На посту» пишет достаточно. В редакционной статье, напр., говорится: «Необходимо наряду с трудом поставить строительство пролетариата, а в художественном отображении борьбы целиком использовать в первую очередь нашу богатую героизмом современность и нашу величественную эпоху. Ближе к живой, конкретной современности». В других статьях авторы постоянно настаивают на том, что нужно от голых отвлеченных лозунгов перейти к изображению живого человека, нашего быта и т. д. Наконец, в декларациях группы «Октябрь» говорится о примате содержания, о том, что современная пролетарская литература в основу своего содержания должна положить «современную действительность, творцом которой является пролетариат, а также революционную романтику жизни и борьбы пролетариата».

Противоречие между этими декларациями и утверждением о субъективизме, однако, лишь видимое. Наши критики стоят не на точке зрения объективного художественного познания как основного метода в искусстве, а на точке зрения *использования* действительности. Случайно или намеренно у них сорвалось слово «использование», но оно чрезвычайно верно характеризует их позицию. Использовать действительность, взять ее отправным пунктом совсем еще не значит поставить пред искусством задачу художественного познания жизни. Точка зрения «использования» — шаг вперед по сравнению с теорией искусства для искусства, искусства, творящего из себя, независимо от жизни; такому именно искусству и противопоставляет свою позицию журнал «На посту». Но никаким шагом вперед эта точка зрения не является, если ее сопоставить с теорией искусства как познания жизни. «Использует» действительность любая агитка, любое самое тенденциозное, самое подогнанное произведение. Использует действительность любой субъективист, если он только не считает, что

художник творит миры из ничего, подобно библейскому Иегове. Во всех этих и иных аналогичных случаях действительность является только отправным пунктом, а не объектом, подлежащим всестороннему изучению. Примат содержания нашими критиками утверждается против примата формы, против словозвончества, против словесной эквилибристики, против возведения формы в самоцель.

В полном соответствии с этой теорией они говорят не о действительности вообще, а только о той, «творцом которой является пролетариат». Задача, таким образом, суживается, ибо пролетариат в нынешних условиях, пока не свергнут в главнейших странах и государствах капитализм, является творцом очень ограниченной действительности: в несравненно большей степени ее творят, к сожалению, капиталисты. И задача пролетарского художника совсем не в том, чтобы изображать только ту действительность, творцом которой является пролетариат, а всю современную действительность в совокупности. Нужно только эту действительность видеть глазами коммуниста.

Далее, в каком смысле, как конкретно представляют себе это использование современной пролетарской действительности критики и публицисты журнала? «Теперь,— пишет тов. Авербах,— надо показать красноармейца в казарме, изучающего грамоту, это — самая серьезная, революцией ставящаяся задача; комсомольца, борющегося с самогоном во имя мирового единства пролетариата; найти пафос революции в корявой корреспонденции рабкора о непорядках на заводе». Тов. Ингулов в поучение «Кузницы» приводит слова Безыменского, советующего вместо электропоэм поискать революцию в отделении милиции.

Революцию в отделении милиции, комсомольца, истребляющего самогонщика, красноармейца, обучающегося грамоте, современному художнику изображать, конечно, нужно. Но это только часть задачи, решить каковую призван современный художник. Очень хорошо говорить о революции в милиции, но, думается, не плохо изобразить милицейского, который тащит и с мертвого и с живого, ибо от этого милицейского стоном стонет подчас и пролетарская и непролетарская действительность. Подобает художнику рассказать о комсомольце, который борется с самогоном, но очень не мешает показать и такую борьбу, которая сводится к уничтожению самогона путем энергичного приятия солидных доз его внутрь. Нужно прокламировать красноармейца, изучающего грамоту, но пусть художник не забудет и такого красноармейца, который, возвратившись из Красной Армии домой, ассимилировался в хозяйской, жадной, темной, неграмотной деревне.

Но дело, к сожалению, не в том только, чтобы живописать и таких красноармейцев, комсомольцев, милицейских. Дело гораздо глубже и сложней.

Не так давно товарищ Ленин писал о нашем государственном аппарате:

«Дела с госаппаратом у нас до такой степени печальны, чтобы не сказать отвратительны, что мы должны сначала подумать вплот-

ную, каким образом бороться с недостатками его, памятуя, что эти недостатки коренятся в прошлом, которое хотя перевернуто, но не изжито, не отошло в стадию ушедшей уже в далекое прошлое культуры» («Лучше меньше, да лучше»).

Заметьте, что товарищ Ленин борьбу с этими печальными делами выдвигает как первоочередную задачу: «надо вовремя взяться за ум». В свете этих утверждений упомянутый милицейский, от которого стонут, приобретает особое значение: он является не случайностью, а связан со всеми недостатками нашего госаппарата.

Дела с госаппаратом у нас печальны. Но довольно печальны у нас дела и с хозяйством. Печальны у нас также дела и с нашим бытом. Наряду с отрадными ростками нового, на каждом шагу у нас некультурность, невежество, темнота, неумение работать, расхлябанность, азиатчина, мошенники, взяточники, бюрократизм и проч. Мертвое хватает живое.

Вполне последовательно, неотвратимо наша партия, получив мирную передышку, перешла или переходит к культурничеству. Это не эпоха мелких дел в том смысле, в каком иногда думают кое-кто из наших товарищей, ибо для нас, революционеров, весь вопрос не в мелких или в крупных делах, а в том, чтобы задачи, которые ставит современность, разрешать в свете и под углом зрения идеалов коммунизма. Именно потому, что мы не теряем никогда этой общей нити, общих социалистических перспектив, мы, как небо от земли, далеки от оппортунистов, которые и крупные и мелкие дела разрешают от случая к случаю, без руководящих социалистических принципов, лежащих у них совсем в другом кармане и вытаскиваемых только для парада, прилику ради.

Итак, одна из самых главных задач — в реорганизации госаппарата, в реорганизации нашего быта, словом, в целом ряде культурнических дел. Основная задача современного художества заключается в том, чтобы художественно познать быт. Вот почему в настоящей статье так преднамеренно резко заострен и поставлен вопрос о художестве как об объективном познании жизни. Именно сейчас этот момент в искусстве нужно выдвинуть на первый план; без этого наше молодое художественное слово будет витать в разных «эмпиреях и в прелестях неизъяснимых», будет непомерно отставать от жизни, вырождаться в агитки, в славословия, в «использование» действительности для бравых коммунэр. Коммунэры и революционная романтика, впрочем, сейчас нам тоже нужны, но еще более нужно всестороннее художественное познание жизни и в прошлом ее, тяготеющем над нами, и в ее настоящем. Да и коммунэры нужны только тогда, когда они не сводятся к наигранным шаблонам.

Искусство должно помочь выкорчевать старый, отживший быт и внедриться новому. Это отнюдь не исключает ни самой необузданной фантастики, ни тем более широчайших художественных обобщений. Нельзя искусство сводить к узкому злободневному бытописанию. Наоборот, как раз наиболее широкое и глубокое воспроизведение действительности приносит в конечном итоге и максимум пользы в области практики. Собакевичи и Маниловы Го-

голя до сих пор не потеряли своей свежести, и вместе с тем они выросли из недр стародворянского быта. Быт, действительность должны быть отправным пунктом автора.

Несмотря на то, что реалистический уклон является ныне преобладающим в литературе, контакта художества наших дней с современностью нет. У нас есть неплохие рассказы и повести о партизанах, кое-что о борьбе Красной Армии, об интеллигентских настроениях, рассказы о мешочниках и о том, как трудно жилось обывателю и как он злился и как он голодал, есть кое-что о провинции, кое-что о внутреннем быте коммунистической партии, о крестьянах в 1918 году; началась прерванная революцией художественная переработка прошлого (М. Горький, Мих. Пришвин и др.), но большая часть наиболее жгучих вопросов остается не освещенной. Не освещен совершенно новый быт рабочего житья-бытья на фабрике, в семье. Новое, молодое у нас отражается по трафарету, по заведенному, установленному образцу. Не так давно вышла честно написанная книжка тов. Яковлева «Деревня, как она есть». Где, когда, в чем наши современные бытописатели попытались так рассказать о деревне, как это сделал тов. Яковлев? У нас до сих пор дают деревню подмалеванную, подкрашенную. У нас ничего нет о Чичиковых, Маниловых, Собакевичах, орудующих в наших госаппаратах и хозорганах с неукоснительностью «доброго старого времени». У нас нет почти ничего о разрушении современной семьи, о новом быте, складывающемся здесь. Комаровщина и проч. бытовые явления у нас находят свое отражение только в петитных столбцах газетной хроники. Нет ничего «о церковных делах»

Все эти и подобные задачи, стоящие перед литературой, носятся в воздухе, настойчиво требуют своего решения, и русская молодая советская литература пойдет по этому пути. Порука в том — ее здоровая, крепкая тяга к реализму и даже к натурализму. Искусство консервативно, оно чаще всего отстает от жизни и реже предвосхищает ее,— но для нашего чувства и сознания художественные воплощения прошлого, которое кажется уже превзойденной ступенью, являются и воспринимаются как новые истины, как откровения.

Если бы критики журнала «На посту» указали на то, что современная литература обходит жгучие, назревшие бытовые вопросы, что она непомерно отстает порой от жизни, они были бы правы. Но тогда они поняли бы лучше и пристрастие «добродушных» коммунистов к попутчикам и трудность и своеобразие задач. Сложность и трудность в том, что Советская Россия есть еще осажденный лагерь, что она во всякий момент может подвергнуться нападению хитрого и прекрасно вооруженного врага, что тысячи враждебных глаз следят за ее жизнью, что наша «передышка» в конце концов передышка очень непрочная. Нужно поэтому соблюдать сугубую осторожность и тактичность. Это нужно помнить Эренбургам и многим другим из попутчиков. С другой стороны, быт наш нужно перестраивать, а чтобы перестраивать его, нужно познать, точно изучить, обнаружить, уметь говорить не только о положительном, но и о ранах наших,— обо всем отвратительном и печальном в нашей действительности.

С этой точки зрения методы критики и подхода к художнику товарищей Родовых и Лелевичей с их требованием процентной нормы для Ивановых, с их борьбой против «монументов», с выписками «криминала» вроде тех, что приведены выше,— только вредят более широкой постановке задач перед современной пролетарской и непролетарской литературой. Одергивать Пильняка, Эренбурга, Брика и Никитина очень следует, но не нужно это делать так, чтобы писатель мог вывести заключение, что нельзя писать о мужиках, которые насчет Интернационала держатся совсем иного мнения, чем коммунисты, и т. д. Одергивая Пильняков и Никитиных, не мешает иногда этот метод применить и к себе, ибо во многом виновны мы сами своими требованиями агиток, своей боязнью освещения жизни, своими мелочными и часто смешными придирками, своим улюлюканием и т. д.

Пустячками являются и попытки подойти к живому человеку и к быту в коммунэрах «о комбриге Иванове» и проч. Это — не быт, а подделка под быт. У Тихонова, от кого пошли эти «коммунэры»,— живые люди. Вы видите и слышите их. Здесь — ходули, деревянное, написанное по трафарету. Живым человеком здесь и не пахнет. Это— не действительность, а только использование ее —

Лихой кавалерист
Владеет шашкой и винтовкой,
А как на митингах речист,
А как искусен в джигитовке...

Ни одной оригинальной, свежей черты. Затаскано, шаблонно. Едва ли будет ошибкой сказать, что этими лихими кавалеристами на деревянных лошадках, одолевающими дубовых поповен, кое-кто из «Октября» думает замкнуть темы о современном живом человеке. И речь идет не только о таланте, а, прежде всего, о теории «использования». Довольно только использовать. Пора переходить к настоящему изображению действительности, когда художник не только является агитатором, но и человеком, подобно ученому, изучающим точно объект. Читатель не хочет больше книжек о деревянных кавалеристах Его не удовлетворяет и поверхностное изображение быта, которое мы даем. Он хочет по-настоящему «вгрызаться» в быт. В противном случае нам грозит измельчание: грозит и читателю, и писателю. Кое-какие симптомы, наводящие на размышления, уже имеются. Литературная шумиха идет своим чередом, а в художественной литературе — и в прозе и в поэзии — наблюдается какой-то застой, топтание на одном месте. Вместе с тем самым ходким литературным товаром являются авантюрные безделушки: «Тарзан» и пр. И пусть не говорят, что спрос на такие вещи создает нэпман и обыватель. Наш партийный работник средней квалификации тянется к ним.

И журнал «Красная новь», и артель писателей «Круг» поставили своей задачей художественное *познание* жизни. В этом их особенность и отличие и от «Лефа», и от журнала «На посту», и от многих других изданий.

Г. В. Плеханов как-то заметил, что односторонний взгляд на вещи иногда даже очень полезен. Это так. Взгляды тов. критиков журнала «На посту» чрезвычайно односторонни, но в их односторонности больше вреда, чем пользы, ибо их точка зрения мешает нашей неокрепшей литературе перейти к всестороннему обхвату действительности. Кроме всего прочего, у них нет настоящей любви к художественному слову; ее нигде не сыщешь в журнале. «На посту» не чувствует, не понимает, что нам передано изумительное литературное наследие, что на нас, коммунистах, лежит тягчайшая ответственность за то, какую литературу даст Новая Россия после Пушкина, Гоголя, Толстого. Оттого они так безапелляционны, так легко творят суд и расправу, так решительно выбрасывают за борт все, за исключением «Октября», так заняты взаимным прокламированием.

Их дело. Уверены, что партия на этот путь не станет.

НА ПЕРЕВАЛЕ

(Дела литературные)

I

Наше литературное сегодня очень сложно и пестро. Приток в редакции стихов, поэм, рассказов, повестей, романов увеличивается с каждой неделей, месяцем. Пишутся миниатюры, вещи монументальные в 25—30 листов. Пишут старики, молодежь, люди самых разнообразных положений и настроений. Сплошь и рядом рукописи принадлежат свежим, новым авторам, вышедшим из комсомольской, коммунистической, рабоче-крестьянской среды. Недостатка в притоке рукописей, словом, нет. Растут литературные кружки и группы. Критическая баталия, перебранки, схватки между различными литературными направлениями достигли насыщенности и напряжения более чем достаточных и, надо полагать, будут идти crescendo, если властная рука внешних событий не изменит радикально обстановки.

И все же за всем этим словесным шумом, борьбой, наплывом рукописей и авторов остро ощущается какая-то внутренняя приниженность, вялость, серость, нерешительность, неудовлетворенность, даже растерянность, отсутствие чего-то нужного, самого главного. Как будто с путей прямых и проторенных вступили на кривые, извилистые, еле приметные перепутья. Во всяком случае есть твердое сознание, что какой-то этап литературной жизни пройден, что нужно что-то преодолеть, чтобы двинуться дальше. Рукописей много, но рукописей хороших, интересных мало до чрезвычайности. В результате недоволен писатель, недоволен читатель, недоволен критик.

Явление это почти общее. Касается оно литературы некоммунистической и коммунистической, разных школ и направлений, и если в пылу витийствований, дискуссий, словесной шумихи представитель такой-то группы уверяет с запальчивостью и бия себя в

перси, что истинный секрет для открытия литературного ларца только у него, а все остальное — гиль и одно заблуждение, то в этой самой запальчивости, в этой чрезмерной суетливости, в прокламировании своего кутка нетрудно уловить излишнюю и подозрительную нервозность, игру «на испуг и на психологию», скрытую надежду, что читателя можно взять оглоушанием, звоном литавр и вообще внешними способами обработки. На старом уголовном жаргоне это называлось «взять на бас». И обычно чаще всего бывает так: чем громче и оглушительней стараются «взять на бас» пропагандисты и присяжные защитники такой-то группы или кружка, тем беднее они в смысле производства литературных вещей, тем слабей позиция, не в области словесных излияний, а в области художественного творчества, в той области, каковая является для художника, как художника, единственной и подлинной. Можно категорически и со всей справедливостью утверждать, что в наше время нет ни одной литературной группировки, если иметь в виду «властителей дум», где не было бы кризисов, расхождений, взаимных исключений, столкновений, самых острых и неожиданных. Все это обыкновенно держится втайне и за семью печатями от инакомыслящих и от широкой читательской аудитории — ведь нужно «взять на бас», но так как нет ничего тайного, что не стало бы в конце концов явным, то и получается, что в этих и подобных случаях должно получиться: *вдруг* становится известным, что тот-то того-то отлучил, исключил и ниспроверг, *вдруг* в такой-то группе произошел раскол, а в другой дело кончилось тем, что испытанные, казалось бы, друзья, друзья до гробовой доски, *вдруг* взаимно отрясли прах от ног своих и уже поносят друг друга на всех перекрестках как предателей, изменников, дезорганизаторов и инсинуаторов. Сии огорчительные и внезапные недоразумения разносятся по ветру легкой литературной средой; возникают новые объединения с тем, чтобы рано или поздно пережить горестные огорчения на старый лад. Давно ли твердили нам: ешь глазами «Октябрь»? Были тимпаны и гласы трубные. А уже дошли сначала газетные глухие сведения о какой-то чистке внутри группы, а потом часть группы откололась и ушла чуть ли не с распубликованием. В «Лефе» неладно. Не совсем все на месте в «Кузнице»: там тоже собираются кого-то чистить. Так называемые крестьянские писатели (Есенин и др.) не успели собраться, как бросились врассыпную. Во Всероссийском союзе писателей скука. Таких примеров сколько угодно, и выискивать их особенно не следует: они у всех на глазах. Все эти меж- и внутригрупповые бои, расправы, исключения, включения иногда имеют и серьезные основания, но бывают они и оттого, что наши группы и группировки возникают, организуются и живут под знаком узкого литературного политиканства, не политики, а политиканства. Политики настоящей, когда писатель является не только словотворцем, но и гражданином, у которого сердце бьется в унисон сердцу демоса, такой политики у нас в кружках и группах — прямая нехватка. Зато сколько угодно политики мелкой и мельчайшей, политической кружковщины, изнурительного и бесплодного направленства. Такое политиканство само по себе тоже в достаточной степени

свидетельствует и указует на внутреннее неблагополучие в современной писательской среде и является выражением и показателем нынешнего литературного кризиса — или, если хотите большей осторожности,— показателем недомогания, неудовлетворительности, зыбкости и какого-то литературного легковесия.

Говорить ли еще о легкости нынешних литературных нравов и о своеобразном литературном в этой области нигилизме? Все это общеизвестно, и распространяться на эту тему излишне.

II

Наша молодая литературная жизнь последних лет проходила под знаком быта. Это было нужно и своевременно. Новый быт в коекаких чертах своих в годы революции уже отложился, наметился по крайней мере вчерне и настоятельно требовал своего освещения и с помощью художественного слова. С другой стороны, революция наша вошла в период, когда одописание, агитписание переставали удовлетворять и писателя и читателя, когда назрела потребность перейти к изображению действительности, людей и событий в их живой диалектической текучести и конкретности. Посильно этим и занялась и коммунистическая и некоммунистическая литература, так называемая литература попутчиков. Были достигнуты известные положительные результаты. Появился ряд подлинно талантливых писателей. Они принесли с собой свежесть языка, тем, изобразительности. Они показали разные, часто таежные, глухие и незнаемые углы и уголки заново складывающейся революционной действительности, схватили кое-какие черты психики молодого поколения, выросшего в войнах и гражданских боях, заглянули в деревню последних лет, в былую красную партизанщину, в провинцию. В их вещах читатель впервые почувствовал в литературе за годы революции живой пульс жизни, увидел попытки художественно переработать и осмыслить то, что рождалось в хаосе, в грохоте нашей эпохи. Одна оговорка: здесь берутся в одни общие скобки произведения и пролетарских писателей и попутчиков, ибо при всех серьезных различиях их между собой и тем и другим сплошь и рядом присущ общий бытовой уклон, один и тот же подход и способы обработки художественного материала, манера и стиль, наконец, общи многие достоинства и недостатки.

Художественная проза последних лет несомненно не стояла на месте. Но обратите внимание на одно немаловажное обстоятельство. Подавляющее большинство современных бытописателей — *областники*. У Бор. Пильняка — Коломна, у Всев. Иванова — Сибирь, у Неверова и Яковлева — Поволжье, у Никитина — Свияга, север, у Гладкова — Дон, у Сейфуллиной — Сибирь и т. д. Большинство наших писателей танцует от одной областной печки. Отсюда — богатый фольклор, свежесть лиц, слов и словечек, большое значение того, что находится в объективе их художественного творчества,— но отсюда же и ограниченность обобщения, известная узость опыта, недостатки в синтетических средствах. Конечно, писатели эти часто выходят за пределы областничества, но важно не это, а то, что област-

ная окраска все же остается основной, ее почти всегда чувствует читатель. Пока автор ставит себе задачу собирания материала, областничество хорошо служит этому делу. Но как только от этого собирания требуется перейти к широкому синтезу, областная печка может стать значительным препятствием, разумеется, при известных условиях, о которых ниже.

Художественная проза последних лет занималась главным образом именно собиранием и фиксацией материала, преподнося его в довольно сыром и малообработанном виде. Было великое множество тем и не было *темы*. Было очень много героев и не было *героя*. Было рассказано о многих очень удивительных, смешных и печальных событиях и не было о *событии*; как в кинематографе, пред нами мелькали тысячи типов, человеческих лиц и не было *типа*. Наши писатели дали тысячи мелочей, облазили отдаленнейшие уголки,— поведали нам о вещах удивительных и неслыханных и постоянно упускали, забывали что-то главное. Очень хорошо это подметил А. Н. Толстой: «В современных русских повестях еще не видно человека. Я вижу мелькание жизни, тащится поезд, воет метель, умирают, любят, ссорятся, бредут по равнинам, воюют. Вон там рука, вон — глаз, вон — мелькнул обрывок одежды. Но целого человека не видно» [1]. Не нужно, конечно, преувеличивать. Синтетическая цельность есть в некоторых вещах Тихонова, Всев. Иванова, Пильняка, но если подводить суммарные итоги истекшему литературному трехлетию, следует признать, что художественное слово за это время не вышло из стадии собирания материала.

Справедливо говорят, что форма определяется содержанием. Форма, стиль, манера письма наших бытописателей находятся в неразрывной связи с этим областным бытописанием, с фиксацией бытовых подробностей и черт по преимуществу. При всем богатстве изобразительных средств, при всей своей наблюдательности, при всем прямо-таки пышном изобилии образов, при всей перегруженности материалом Всев. Иванов — слабый конструктор. Его большие вещи лишены органичности. Главы его повестей, романов иногда можно переставлять без особого ущерба для цельности произведения. Про Пильняка и говорить нечего. Он весь из кусочков, а часто это — записная книжка художника. Самая разбросанность, расколотость стиля, перебивка тем как нельзя лучше подходят к этому жадному стремлению за все ухватиться, все передать, хотя бы в сыром виде. Слабы с точки зрения цельности и зрелости построения вещи Никитина, Неверова, Сейфуллиной. Когда художник занят бытовыми подробностями и они у него на первом плане, ему, в самом деле, не очень нужно задумываться над монолитностью своего произведения, над соразмерностью и гармоничностью частей. Все эти вопросы перед художником встают только тогда, когда он поставит основной целью своего художественного творчества широкий синтез.

Утверждают, что большинство современных рассказов, повестей, романов бессюжетны. Это верно и неверно. В отдельных своих ча-

---

[1] Из статьи А. Н. Толстого «Литературные заметки».

стях произведения современных беллетристов даже очень сюжетны. Сколько сюжетных глав в «Цветных ветрах», в «Бронепоезде», в «Перегное»! Но правда в том, что *цельного* сюжета в них нет. Повесть, роман распадается на ряд отдельных сюжетов, слабо сцепленных друг с другом. И это опять-таки соответствует бытовой сырости современного прозаика. Работа над сюжетом, над органичностью произведения подменяется стремлением к яркой изобразительности, к выпуклости образов, картин, сцен, отдельных зарисовок, чего некоторые из наших прозаиков достигли в совершенстве.

В погоне за бытовым материалом современный художник потрудился довольно. И дал его читателю в изрядной дозе. Теперь и читатель и писатель сыт от деталей. Не то, что нет больше таких областей жизни, которые не были бы освещены. Наоборот, таких сторон жизни у нас непочатый угол. В статье «Искусство как познание жизни и современность» («Кр. новь», 1923, № 5) эти стороны отмечались; указывалось также и на отсутствие контакта между литературой и жизнью; но читатель сыт от этого неупорядоченного бессистемного, беспланового бытописания. Он этим уже не удовлетворяется, он начинает искать не фактов, а факта, не событий, а события, не типов, а типа, не героев, а героя, не сюжетов, а сюжета. Словом, он тоскует по широкому синтезу. Он хочет, чтобы писатель от области перешел к центру, чтобы им он окрашивал свои произведения, чтобы богатый, жадно собранный бытовой материал художник вправил, вписал в одну могучую цельную и гармоничную картину, чтобы из отдельных, разрозненных черт встал новый герой наших дней во всей жизненной правдивости и художественной правдоподобности. А этого пока нет. И потому современное художество на перепутьях. Старое перестало удовлетворять, а новое пока смутно, еле-еле брезжит. По инерции, по привычке еще продолжают бытописать, не мудрствуя лукаво, еще тонут в областничестве, в сырье, но не это уже стоит в порядке литературного дня. Современное художество на перевале, но по новому пути оно не пошло. Отсюда наши литературные сомнения, неуверенность, неясность, шаткость, неудовлетворенность.

Это необходимо преодолеть. Время приспело.

III

Рискуя вызвать новые упреки в контрреволюционности, в попытках литературной реставрации и в прочих смертных грехах со стороны революционнейших критиков журнала «На посту», все же буду звать современных писателей назад к классикам-реалистам. Сейчас это, впрочем, звучит скорее иначе: вперед к классикам, к Гоголю, к Толстому, к Щедрину. Нужно совершенно не понимать задач сегодняшнего литературного дня, чтобы не видеть поистине благодетельного смысла в призывах начать серьезно учиться у классиков и брать с них пример, как «делать» вещи. У них нужно учиться прежде всего реализму но не натуралистическому, не областническому, а тому реализму, который умел сочетать быт с художественной фантастикой, с художественным экспериментом, со способностью к

синтезу. Классики-реалисты не отрывались от жизни, не плавали «в эмпиреях и прелестях неизъяснимых»; каждая страница их произведений воскрешает пред нами тогдашнюю жизнь, но они не были в плену у частностей, не давали сырья. Они владели материалом, а не материал владел ими. Они создавали могучие типические обобщения, которые доселе не потеряли своей жизненности, а иногда прямой злободневности. Разумеется, современным писателям нет нужды во всем следовать за классиками. Нельзя теперь писать романы в стиле Гончарова. Быстрый, напряженный темп жизни, современный урбанизм, огненное дыхание революционной эпохи требуют новых приемов, другого стиля, иного языка. Последние достижения символизма, футуризма, даже имажинизма, наших словопоклонников (Ремизов, Замятин и др.) должны быть широко использованы нашими писателями. Это и делается иногда, впрочем, в ущерб простоте и художественной искренности. По-видимому, основной преобладающей манерой письма будет неореализм, своеобразное сочетание романтики, символизма с реализмом. Как будто дело идет к этому. Но у современных писателей нет иного средства для преодоления областничества и сырого бытописания, как последовать за русскими и европейскими классиками.

Предъявлять требования всегда легче, нежели выполнять их. Классики имели дело с отстоявшимся бытом. Такого быта у нас нет и в помине. Мы еще в периоде оформления, ломки, в процессе становления; многое и главное у нас еще совсем неясно, не отгадано. Возьмите нашу молодежь, ту, что наполняет рабфаки, университеты, курсы и т. д. Ясно, что ее психический облик враждебен старой обломовской Руси. Молодежь эта прошла «огонь, воду и медные трубы», поднялась вся с низов, упорна, жилиста, жизнеспособна, упориста, подтянута, в ней нет ни тени расхлябанности, она побывала в таких переделках, о которых прошлым поколениям и не снилось. В общем и целом она идет под красным знаменем революции, но ее судьбы зависят в итоге от общих судеб революции в России и на Западе. Из нашей молодежи могут выйти и выходят уже прекрасные строители социалистического будущего, но из нее при крахе революции могут формироваться и кадры новой буржуазии на американский образец, если не изо всей, то, по крайней мере, из известной части. Такими неясностями, недомолвками полна вся наша советская действительность. И потому писателю трудно поставить точку над i, трудно подвести художественный итог. Поскольку наша общественная жизнь — на распутье, на распутье и наша литература. Однако здесь необходимо оговориться. У нас нет вполне отстоявшегося быта, но кое-что вчерне, в общих контурах уже стало бытовым. Бытовое наша Коммунистическая партия, Красная Армия, бытовое в самой ломке старого быта, много прочного, осевшего в нашем советском государственном аппарате, много нового, бытового в семейных отношениях: наконец, прошлый период гражданской войны целиком — бытовое явление. Бытовое, натуралистическое направление современной прозы само по себе уже свидетельствует о том, что у нас есть сложившееся, определившееся. В нашу эпоху жизнь вообще не течет,

а бешено скачет. Давно ли у нас нэп? А уже и здесь есть немало такого, что просится под перо художника и уже вполне пригодно для художественной фиксации. Кроме того, понятие быта включает в себя не только застывшее и отвердевшее, но и те процессы изменения, которые более или менее отчетливо наметились. Иван Ермолаевич у Гл. Успенского взят не в его стационарном виде, а в общественно-психологической перетряске и переплавке. Да и вообще психологическая законченность того или иного героя в произведении весьма относительна. Герой становится законченным в нашем восприятии лишь после, по окончании чтения. В самом произведении, в процессе чтения он изменяется, часто превращаясь в полную противоположность тому, чем был вначале; иначе и не может быть. Поэтому неверно, неправильно утверждение, что сейчас в нашей действительности нет типа, героя. Удалось же Вс. Иванову дать целую галерею художественных портретов, а в «Браге» Н. Тихонова сколько типичного для нашей эпохи!

Отчего же в конце концов у нас в литературе нет героя, а так легко побеждает областничество и так не широка и не глубока обобщающая тенденция?

Обратимся вновь к классикам.

IV

Классики всегда стояли на уровне своей эпохи, а многие из них были ясновидцами и прозорливцами будущего. Они были глубоко идейны; им были созвучны лучшие идеалы человечества их времени. В основе их творчества всегда лежали большие эмоции, любовь к человеку, к угнетенным, ненависть к угнетателям, ко всему исковерканному, пошлому, мертвому, мизерному; в них жила тоска по обновленной, преобразованной жизни, «пока люди не обнимаются, не целуются, не поют песней радостных». «Ныла душа моя,— пишет Гоголь,— когда я видел, как много тут же, среди самой жизни, безответных мертвых обитателей, страшных, неподвижных холодом души своей и бесплодной пустыней сердца; ныла душа моя, когда на бесчувственных их лицах не вздрагивал даже ни признак выражения от того, что повергало в небесные слезы глубоколюбящую душу, и не коснел язык их произнести свое вечное слово: «побасенки!»... («Театральный разъезд»). Да, все дело в этом: у великих художников «ныла душа» не бесхребетной, нудной, бездейственной тоской, а той, что преображает жизнь. Именно здесь следует искать основной стержень, истоки, побудительные мотивы, тайные, незримые пружины их творчества. То, что называлось вдохновением, творческим осенением и интуицией, нужно искать прежде всего в этих больших человеческих чувствах, которыми был «заражен» писатель, напоен до краев, до того, что не мог молчать, и чем «заражал» он читателя. И потому он сочинял не побасенки, не растекался мыслию по бумаге, не вязнул беспомощно в материале, не растворялся в мелкой злободневности, не рассказывал о поучительных и интересных случаях и историйках, а создавал вещи монументальные, давал исполинские обобщения,

открывал широчайшие перспективы и горизонты, делался учителем жизни, проповедником и пророком; равным образом он не застревал и в голом схематизме, в декларациях и прокламациях, в надуманностях и нарочитой, надутой тенденциозности. Как у Гоголя в «Ревизоре», по его признанию, было одно главное благородное действующее лицо — смех, так у великих художников прошлого у каждого был свой главный герой, которого он проводил через все свои произведения. Герой этот был замешен всегда круто и крепко на значительных великих движениях сердца и души писателя. Великий дар обобщения, цельность художественного творчества, гармоничность произведения, сила его воздействия на читателя находились в прямой и непосредственной зависимости от того, насколько писатель проникался великими чувствами, настроениями и идеалами своего века.

Нашей современной художественной прозе, да и поэзии, как общее правило, не хватает этих больших и глубоких чувств и мыслей, того, что Чехов называл богом живого человека. Произведения наших писателей не замешены на великих эмоциях и страстях. Они не пишутся оттого, что писатель не может молчать. У нас все больше вещи «делают», «работают» над ними, а не творят, не создают их. Делают попутчики, делают лефовцы, делают «серапионы», делают пролетарские писатели. Все делают. Творчеству, как особому акту художественной деятельности, объявлена даже самая беспощадная война. Признаком хорошего литературного тона, самоновейшей левизны и революционности считаются теории, по которым выходит, что творчество, вдохновение есть буржуазно-помещичья не то выдумка, не то психическая наслойка на предмет выделения писателя в особую касту жрецов Аполлона из остальной серой толпы-черни. Упускается при этом одно немаловажное обстоятельство: истинное творчество и вдохновение, в сущности, покоятся на том, что художник должен уметь полновесно чувствовать, мыслить, страдать и блаженствовать, переплавляя это в образы, в соответствии с действительностью. Ничего другого поэтическое творчество не означает. Не об особых небожителях, не о священной касте жрецов идет речь, а вот именно об этом «самом главном» в уме и в сердце писателя. Творят под напором, под наплывом великих мыслей и чувств; «делают» по заказу, «делают», когда этого половодья нет у писателя, а есть коекакие мысли и чувстованьица.

Объективно наши новейшие и якобы революционнейшие теории, объявляющие творческий акт буржуазным хламом и выдвигающие в противовес мастерство и делание, производственность, конструктивизм и пр., зовут писателя к освобождению от лучших идеалов и чувств нашего века, утверждая легкость, близкую к хлестаковской. Такой легкости сейчас сколько угодно. При благоприятных условиях из этих теорий легко может вылупиться самая настоящая нэпмановская реставраторская идеология в области искусства. Не нужно обольщаться и давать сбивать себя с толку тем, что пропагандистами этих теорий коммунизм склоняется во всех падежах. Наше время — время красной окраски; теперь все рядится в красный цвет.

Не скажем, что современная советская проза и поэзия бездушна,

безыдейна, безэмоциональна. Основное русло ее несомненно идет под знаком новой, советской общественности. Наша литература целиком прикреплена к земле, она выросла в революционную эпоху и вне ее не мыслима. Основной кадр наших молодых поэтов и писателей, не говоря о коммунистах, честно старается слить себя с революцией и служит ей в меру своего таланта, сил и разумения. Только непониманием и недобросовестностью можно объяснить себе крики о сплошных клеветниках-попутчиках, которые будто бы и во сне и наяву ниспровергают Советскую власть. Все это пустяки и досужие измышления. В современном советском художестве звучит революция, в честь ее пишутся вещи; есть в нем и мысли и чувства, рожденные и получившие закалку в событиях последних лет. Но нет пафоса, нет страсти, нет насыщенности, эмоциональной полнозвучности и полновесности, нет больших мыслей, нет проникновенной поучительности и содержательности. Главной идеи, главного героя, главной мысли нет. Одни «делают» сухие агитки, подгоняют под шаблон, под передовицы; получается нечто постное, благонамеренно скучное и серое, как старая солдатская шинель; другие не могут выбраться из доброй своеобразной красной схоластики; третьи громоздят благодушно и старательно сцену за сценой, картину за картиной, плавая в безбрежном море материала, если с рулем и с ветрилами, то без компаса, преподнося сырье; четвертые смотрят на все с точки зрения какого-то легкого бездейственного скепсиса, со сторонки, сбоку; но и у тех, и у других, и у третьих прямая нехватка в «буйстве глаз и половодье чувств».

Разумеется, наши замечания суммарны и, как все суммарное, не охватывают всей сложной текучей действительности. Счастливым исключением, напр., является последняя поэма Вл. Маяковского «Про это». Да будет позволено несколько на ней остановиться. При всей ее тяжеловесности, сложности в построении, трудности понимания, местами «Про это» яркая, сильная, самостоятельная, большая вещь. Она оставляет прочный отпечаток. Самое ценное в ней — это наличие глубокого, подлинного чувства, большая поэтическая искренность, острота и высокое напряжение переживаний.

...Я свое, земное, не дожи́л,
на земле
                свое не долюбил.
Был я сажень ростом.
                                А на что мне сажень?
Для таких работ годна и тля.
Перышком скрипел я, в комнатенку всажен,
вплющился очками в комнатный футляр.
Что хотите, буду делать даром —
чистить,
            мыть,
                    стеречь,
                            мотаться,
                                    месть.
Я могу служить у вас
                                хотя б швейцаром.
Швейцары у вас есть?

Вот это и есть то «главное», чего не хватает многим современным поэтам и прозаикам, отчего их вещи не холодны и не горячи, а только тепловаты. В поэме Маяковского есть герой — большой человек, которому невыносимо тесно в окружающем мелком быту, тот самый человек, о котором раньше Маяковский писал:

Сплошное сердце —
гудит повсеместно.
О, сколько их,
одних только весен
за 20 лет в распаленного ввалено!
Их груз нерастраченный — просто несносен.
Несносен не так,
для стиха,
а буквально.

(*«Люблю»*)

Конечно, Маяковский — индивидуалист, но его индивидуализм ведет к социализму, пусть своими, особыми, сложными, кривыми путями, но он ведет именно сюда. Большой человек, окруженный мелочами современного быта, который ему несносен,— таким является поэт в лучших своих вещах...

Половодье чувств — не уменье, а дар. Но сплошь и рядом обнаружить это половодье в себе и в вещах художнику мешают неправильные взгляды, теории, наконец, внешнее поверхностное усвоение по существу правильных мыслей и взглядов. Вредных теоретических предрассудков у нас сколько угодно. Одним из них является уверенность, что художник может спокойно стоять на своем кутке и живописать; другим — утверждение, что достаточно партийного билета, чтобы преодолеть главные поэтические трудности. У одних это вырождается в идеологическую беззаботность, у других в мелкое литературное политиканство, которым подменяется настоящая, большая политика. Оттого и борьба наших литературных кружков часто напоминает войну мышей и лягушек и так легко происходят отлучения, исключения и пр. не веселые по сути дела.

V

По силе сказанного ответ на вопрос, почему нет героя в современной нашей литературе (в гоголевском смысле), почему нет широкого синтеза, почему наша литература завязла в узком бытописательстве и областничестве, ответ на этот вопрос должен быть примерно таков: потому, что нашим писателям не достает сильных чувств, глубоких, значительных мыслей, идей, которые проходят «от сердца до виска» — потому, что нет «половодья», эмоциональной страстности и полноты. Почему *этого нет* — вопрос другой. Одни утверждают, что наступили будни и время весеннего половодья прошло. Другие находят, что только выходцам из рабочего класса, его идеологам по плечу такие темы, которые выдвинуты нашей революцией; третьи указывают на ломку прежних чувств и настроений,

где все — в процессе разрушения и нет ничего прочного. Указывают на неясность перспектив социальной революции на Западе на ближайшее время. Как бы то ни было, современная литература подошла к некоему рубежу. Период собирания материала, областничества, бессистемного сырого бытописания, как и сухих агиток, кончается. Пора делать настоятельные попытки перехода к синтезу, к герою, к большим мыслям и чувствам. Тогда у нас появится содержательность, сосредоточенность, сюжетность, цельность и гармоничность построения; литература не будет засоряться мелочами, сырьем; тогда у нас появится большая литература. Нужно помнить, что не отовсюду и не со всех мест можно хорошо и удобно художественно обозревать нашу эпоху. Ее плохо видно с задворков, плохо видно из глухих углов. Ее трудно разглядеть из узких щелок. Недавно Крымиздат выпустил из печати роман Сергеева-Ценского «Преображение». Пока это собственно не роман, а одна восьмая часть его, правда в 200 с лишним страниц. В предисловии автор уведомляет: «первые части посвящены зарисовке довоенных переживаний, средние — войне, последние — революции». В напечатанной части есть ряд превосходных мест, но уже сейчас ясно, что в зарисовках революции автор потерпит крушение, ибо он глядит на нее сквозь такую узенькую щель, через которую трудно что-нибудь разглядеть. Впрочем, поживем — увидим.

Две опасности, две гири есть у нашей молодки-литературы, стоящей на почве революции: схематизм, узкое направленство, вырождающееся в холостые агитписания, и бесплановое нагромождение сырого художественного материала при отсутствии синтеза.

И то и другое надо преодолеть половодьем мыслей и чувств, упирающихся в конце концов в теорию и практику коммунизма. Неверно, что время для такого половодья ушло невозвратно, что призывы «назад к классикам» (в указанном выше смысле) есть беспредметные воздыхания на тему «в старину живали деды веселей своих внучат»; для писателей наших время больших замыслов, настроений, мыслей, эмоций еще только наступает. Наше время, время величайших потрясений, социальных битв, полно великих страстей, порывов, усилий и пр. Нужно, чтобы художник был достоин своей великой эпохи.

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И БЕЛАЯ ЭМИГРАЦИЯ

I

Совсем еще недавно наши зарубежники утверждали, что никакой советской литературы нет. Может ли что быть хорошего из революционного Назарета? Неприятное и невероятное для белой эмиграции «происшествие» все же оказалось налицо. Эмигранты судили больше по себе. Несмотря на присутствие в их рядах таких мастеров слова, как Бунин, Куприн и т. д., зарубежная русская

литература поражает своей бедностью. Написано очень мало, а в том, что написано, нет самого главного, нет дыхания эпохи. Между тем с окончанием гражданской войны в Стране Советов обозначилось отчетливое литературное оживление, и в настоящее время наша литература выросла в значительную общественную силу, игнорировать которую стало невозможным даже окостеневшим эмигрантам. Заклинания и отрицания делались все больше и больше смешными и нелепыми. Пришлось сознаваться, что советская литература как-никак существует и вопреки заклятиям живет, здравствует и развивается. Наиболее дальновидные из белого стана стараются поэтому осмыслить теперь по-своему «происшествие» и как-нибудь приспособить его к своему миропониманию. Такую попытку делает, между прочим, Степун в парижских «Современных записках» № 23 за 1925 год в статье «Мысли о России».

Попытка Степуна довольно показательна для эмиграции. Степун утверждает, что молодая советская литература есть несомненный факт. При всех своих недостатках она имеет и ряд достоинств. «Главное из них — ощущение *веса эпохи:* ощущение того, что произошло нечто бесконечно большое, неотменимое и бесповоротное». Степун, однако, старается успокоить себя и друзей своих по несчастью указанием, что эта литература ведет «смертный бой» с большевистским коммунизмом. Читая Пильняка, Вс. Иванова, Бабеля, Леонова, нетрудно, по мнению автора, убедиться, что большевистская Россия «рисуется в их произведениях хаосом, фантастикой, безумием, анекдотом». В России нет никакого разумного строительства, в революции нет смысла. Правда, есть «пролеткультовщина», но она, несомненно, провалилась. В конце концов, Степун убежден, что советские писатели ведут борьбу даже не с коммунизмом, а с дьяволом.

Начнем с «несомненного провала пролеткультовщины». Степун слышал звон, да не знает, где он. «Пролеткультовщина» провалилась, но в каком смысле? Пролеткульт провалился в своих теоретических построениях и увлечениях. Он пытался объявить себя монополистом пролетарской культуры, полагая построить ее независимо от органов Советской власти, от Коммунистической партии, от профессиональных союзов. Пролетарскую культуру он противопоставлял старым, прежним завоеваниям человеческого ума и рук. Это было грубой ошибкой, левым ребячеством. На этом нажглись достаточно и напостовцы. Подобно пролеткультовцам, они домогались монополии в литературе, оставаясь группой, они требовали себе «власти» в литературе, забывая, что «власть» принадлежит всей партии и всем органам Советской республики в целом. Подобно им, они считали, что пролетарскому писателю следует прежде всего освободиться от ветхих одежд прежней культуры. Но Степун говорит не об этом. В своей статье пролеткультовцами он называет писателей, стоящих на коммунистической точке зрения. Он имеет в виду их *художественный* провал. О таком провале мы не наслышаны. Никто и нигде не доказал, что Казин, Полетаев, Кириллов, Обрадович, Неверов, Ляшко, Артем Веселый, Гладков, Низовой и пр. и пр. художест-

венно провалились. Степун желаемое и ожидаемое им принимает за настоящее. На наших глазах очень заметно растет новый литературный молодняк, выдвигаемый комсомолом и Коммунистической партией. Появляются новые, отнюдь не плохие прозаики и поэты. Есть они среди напостовцев, в «Перевале», в «Кузнице», немало их работает в одиночку, не входя в литературные группировки. Рост этот — и качественный и количественный — легко можно проследить по нашим журналам. Степунам это не видно, но из этого ровным счетом ничего не следует: слепота — не доказательство.

Что означает: «бесспорно и всеми признано» провалиться? Бесспорно проваливаются эмигрантские литераторы: *им не о чем писать*. Больше всего это подтверждают лучшие их произведения. Последний роман Ивана Бунина — «Митина любовь» — талантлив, он мастерски написан, но печать глубокого несоответствия с эпохой лежит на нем. Не в том дело, что взяты времена давно прошедшие и роман не имеет отношения к революции, а в том, что он не созвучен ни сегодняшнему, ни завтрашнему дню — и завтрашнему более, чем сегодняшнему. Такие произведения *не творят* литературы. Они живут одинокой жизнью, не вызывая отклика, они бесплодны. Можно ли сказать, что «пролеткультовцам» не о чем писать или что их писания вне эпохи? Всякий, кто соприкасается с «пролеткультовщиной», знает, что это не так. Внешним свидетельством может послужить перегруженность редакций стихами, рассказами, повестями, присылаемыми комсомольцами, рабфаковцами, студентами, красными командирами и т. д. Пусть сегодня их рукописи еще далеки до среднего литературного уровня. Товарищи путаются часто в поверхностном бытовизме, не умеют синтетически обобщать материал, слишком увлекаются злободневным, газетным, упираются в описание батальных картин и случаев гражданской войны, не умеют освободиться от трафарета и подражательности — и все-таки эта огромная тяга к художественной литературе говорит о том, что писать пролеткультовцу есть о чем. Эмигрантские «Записки», «Рули», «Новости» представления не имеют о широте нашего литературного разлива. Новому писателю трудно найти жанр, форму, трудно овладеть культурой слова, сюжетом, очень голодно иногда живется, сотни дел отрывают его от литературы, мешают наше головотяпство, казенщина, кружковщина. Все это терзает «пролеткультовского» писателя, но разве он терзается оттого, что ему не о чем писать и нечего сказать? Ничуть не бывало: тяжкие кризисы он переживает как раз потому, что слишком много есть такого, о чем хочется сказать и для чего не хватает выразительных средств. В былое время писали о муках слова. *Никогда еще в России столько людей не мучилось словом, сколько мучается, мятется сейчас.* Гигантски велика наша эпоха, все мы слишком много пережили, и нас трудно «заразить», а культурная выучка у нас пока слабая и недостаточная,— препятствия хотя и трудные, но преодолимые. И уже преодолеваются. Но, может быть, еще более интересны «провалы» и срывы «пролеткультовщины», ибо они часто случаются в силу того, что молодой писатель берется за слишком глубокую и значительную тему. Возь-

мись он за тему помельче, возможно, его изобразительных средств и хватило бы. *Молодой писатель наш страдает не от отсутствия тем, а от их напора.* Потом, мы больше дрались, а не глядели — это тоже имеет значение, хотя и преходящее.

Степун старается презрительно говорить о нашей «агитмакулатуре». Что наши агитки не были макулатурой — очень хорошо на своей спине испытали приверженцы всяких «Записок», «Рулей» и «Новостей». Кровавые рубцы, кровоподтеки и раны от этой «макулатуры» у зарубежников. В теперешнее более спокойное и органическое время агитплакатным искусством ограничиться нельзя. Тем не менее «агитмакулатура» в искусстве и теперь законно играет огромную роль. Это искусство развивается у нас вширь и вглубь и дает весьма положительные результаты. Невиданный размах пионерского и комсомольского движения, охват деревенского молодняка, не говоря уже о Красной Армии, об очередных кампаниях,— вот наглядный показатель не только организационных наших успехов, но и силы наших агиток, в том числе и художественных. У нас уже есть неплохая своя детская и юношеская художественная литература, умело сочетающая занимательность, агитацию и популяризацию успехов человеческой культуры. Можно указать хотя бы на превосходные повести С. Григорьева. Мы очень хорошо знаем различие между агиткой и художественным произведением, когда писатель стремится изобразить, показать прошлую, настоящую или будущую действительность. Мы отнюдь не требуем, чтобы художник подменял такой показ агиткой там, где это не нужно и неуместно. Но мы знаем также, что агитплакатное искусство до сих пор имеет гигантское значение. Бороться следует против плохой агитки, когда она фальшива, лишена подлинного революционного пафоса. Белые эмигранты злобствуют на наши агитки не потому, что они плохи, а потому, что они хороши, а плохи их, белые, агитки. «Хоть видит око, да зуб неймет».

Лев Николаевич Толстой однажды писал: «Все словесные сочинения и хороши и нужны не тогда, когда они описывают, что было, а когда показывают, что должно быть; не тогда, когда они рассказывают то, что делали люди, а когда оценивают хорошее и дурное... бывает, что есть сказки, притчи, басни, легенды, в которых описывается... такое, что никогда не бывало и не могло быть; и легенды, сказки, басни эти — правда, потому что они показывают... в чем правда Царствия Божия...» (предисловие к сборнику «Цветник»). В одном отношении эти слова бесспорны: художник должен не только показывать, что было, но и то, что должно быть. Особенно в наше время величайших социальных катастроф. Никто из людей, сколько-нибудь разумных и не ослепленных, не скажет о нас, о коммунистах, что мы забываем в своей практической, теоретической и художественной деятельности про то, что должно быть. У нас есть свой идеал «царствия», правда он нимало не похож на толстовское «царствие божие». А раз такой идеал есть, нам есть и о чем писать и агитировать. Степун соглашается, что у большевиков есть «выдумки о будущем». Вот именно: без этих «выдумок» живому

человеку нельзя и шагу ступить. Но совершенно произвольно он утверждает, что наши «выдумки» не связаны с прошлым России. И Февраль, и Октябрь органически вышли из нашего прошлого.

II

Больше всего эмигрантский публицист уделяет внимания кругу беспартийных писателей: Бабелю, Леонову, Пильняку, Никитину, Вс. Иванову. Именно они, по мнению Степуна, ведут «смертный бой» с коммунистами. Конечно, эти писатели — не коммунисты и в их творчестве есть стороны, для нас чуждые. Мы принимаем их часто только «отселе и доселе», как и они нас. Факт общеизвестный. Но досужим вымыслом автора является утверждение, что эта группа писателей ведет с коммунизмом «смертный бой». В своей статье Степун очень усердно и осмотрительно обходит вопрос: как эти и им подобные писатели изображают в своих произведениях коммунистов, с одной стороны, внутренних и внешних эмигрантов и полуэмигрантов — с другой. Вопрос, казалось бы, совсем немаловажный для уяснения, с кем ведут бой советские художники. Понятно, что Степуну он очень неприятен, ибо ответ на него следует совершенно недвусмысленный. Писатели, о которых идет речь, очень пестры и крайне разнообразны по своему эмоциональному и идейному художественному существу. Изображая коммунистов, они нередко допускают непростительные оплошности и промахи. Впрочем, этим грешат и писатели-коммунисты. Но при всем том в одном отношении выбор, сделанный молодой советской литературой этого крыла, взятой в целом, является решающим: в великой исторической тяжбе между двумя мирами эти писатели — на стороне Республики Советов. Следует только, хотя бы поверхностно, просмотреть с этой точки зрения стихи Есенина, Маяковского, Пастернака, Тихонова, Асеева, Веры Инбер, прозу Вс. Иванова, Бабеля, Сейфуллиной, Пильняка, Леонова, Федина, Зощенко, дабы убедиться, насколько облыжно оговаривает их Степун. Шуйца и десница наших советских писателей хорошо известны, но по интересующему нас вопросу у них есть поучительный и совсем в итоге недвумысленный материал. Как общее правило, названные писатели при всех своих ошибках, при всей неясности своего отношения к конечному идеалу коммунистов не мыслят строительства новой России без руководства коммунистов. Коммунисты для них являются наиболее активным ядром. Коммунисты защищают от наглых черных посягательств честь, достоинство и самостоятельность страны, они знают, чего хотят, умеют настоять на своем. Наоборот, наша эмиграция «вся в прошлом»; она разбита не только физически, но и морально: она внутренне опустошена, ей нечем жить. Она продажна, готова торговать Россией оптом и в розницу.

Советские писатели недаром вышли из революции, и недаром их творчество связано с ней. Они, волей-неволей, основательно зачерпнули из ее плебейского источника, даже те, у которых сохранилось немало всяких сомнительных пережитков. У них другое, чем

у Степунов, обличие, иная среда, они росли и воспитывались в иных условиях, а у некоторых из них и другая кровь. Революция — прекрасная мясорубка. Даже тогда, когда в их произведениях звучат чужие нам, коммунистам, мотивы, они все же с нами, а не со Степунами. Есенин — плохой революционер. Его кабацкие и полукабацкие стихи упадочны, прежняя литературная богема наложила на него, по-видимому, невытравимый отпечаток. Но даже в этих стихах есть такая эмоциональная насыщенность и напряженность, такая здоровая и жадная жажда жизни, такая прочная языческая тяга к земле, к полям, ко ржи, к березе, к черемухе, о каких эмигрантским мастерам слова даже и мечтать не приходится. Наша деревня для белой эмиграции является скопищем хамов, троглодитов, обманутых и опьяненных дикой ненавистью людей, а у Есенина — там до сих пор деды, матери, сестры, братья, друзья по детству. Там все свое, родное, близкое, кровное, понятное и дорогое. Степун говорит, что главное достоинство молодой советской литературы в том, что она ощущает *вес эпохи*. Несомненно. Не в пример эмигрантским писателям, наши художники *вес эпохи* чувствуют, но они чувствуют его потому, что у них совсем другая «закваска», чем у Буниных и Мережковских, открывших «хама» в трудовом человеке.

Большевистская Россия, утверждает публицист из «Записок», изображается в произведениях молодых писателей хаосом, анекдотом, безумием, в Республике Советов нет никакого разумного строительства. В этих утверждениях отдельные крупицы правды старательно перемешаны с мерами неправды и праздных выдумок.

Почти все художественные произведения основной группы молодых советских писателей отражают 1918—1919—1920-й годы революционной гражданской войны. В эти годы все строительство было приурочено к выполнению бесчисленного ряда боевых ударных задач и к организации победы. Более или менее спокойное, органическое, планомерное «разумное» строительство стало возможным гораздо позже, и теперь оно начинает давать ощутимые результаты. Основная группа советских писателей в полном соответствии со своим мужицким уклоном восприняла годы гражданской войны как красную, стихийную полупартизанщину. Руководящая роль пролетариата ими признавалась и отмечалась, но именно только отмечалась. При всем, если так можно выразиться, почтительном отношении к «кожаным курткам», к «голубым людям», у которых голубизна от железа, наши писатели цементирующую, дисциплинирующую роль этих людей изображали внешне, не замечая внутренней связи их со всей революционной стихией. «Стихийность» они унаследовали еще от «Двенадцати» Блока. Но как у Блока впереди «двенадцати» идет с кровавым флагом Христос, освещая и оправдывая стихию «двенадцати», так у молодых советских писателей красная стихия получила свой смысл, лишенный, однако, мистического блоковского обличия. Оправдание и смысл стихии писатели видели преимущественно в беспощадном выкорчевывании старых загнивших пней, в изгнании помещиков, белых и иностранных армад, в захвате земель, фабрик, заводов. В отличие от коммунистов,

они рассматривали все это под углом зрения не столько пролетариата, сколько нашего середняцкого крестьянства. В этом советские писатели были довольно тверды. Путаница у них начиналась с неясного отношения к коммунистическому идеалу. Им поистине недоставало — да и теперь недостает — *отрицания отрицания*. Благодаря такой нехватке они, случается, впадают в *отвлеченный* революционизм, в бунтарство ради бунтарства, наивно полагая, что они идут дальше коммунистов. Как бы то ни было, свой смысл и свой разум в революционной стихии советские писатели находили, и «смертный бой» они вели с коммунистами против белогвардейцев, участвуя нередко лично в этой борьбе (Вс. Иванов, Н. Тихонов, Бабель, Малышкин и др.). Нужно отметить и то, что в 18—19-й годы красная стихия и «хаос» действовали наиболее сильно, и это не могло не отразить творчество советских писателей.

Изображение «разумного» строительства стало возможным, повторяем, только теперь. «Кризис», переживаемый молодыми советскими писателями, в значительной степени объясняется ощущением, что пора переводить себя на новые рельсы. Помехой является как раз «стихийность», отвлеченная революционная романтика. Нашим «стихийным» писателям кажется, что настали скучные, серые, маленькие, чеховские будни. «Стихийность» заслоняет пред ними гигантскую строительную и культурную работу. Не случайно Пильняк вздыхает о «самом прекрасном» 20-м годе, а Асеев уверяет, что наше время крашено не красным, а рыжим цветом. Этой болезнью больны и многие пролетарские писатели. Преодолеют ли свою «стихийность» советские писатели, сказать трудно. Они пытаются это делать. В отличие от Осинского, мы полагаем, что такие попытки, как «Хабу» Вс. Иванова, являются удачными.

На анекдот, о котором пишет Степун, кое-кто действительно сбивался. Но анекдот никогда не стоял сколько-нибудь в центре советской литературы. Склонность к анекдоту объясняется отчасти художественной незрелостью и несамостоятельностью молодых писателей, отчасти наличием интеллигентских пережитков. Жанр этот почти оставлен. Сейчас в этой области показательны обличительные, сатирические и сардонические очерки, рассказы, фельетоны Зорича, написанные живым, русским, «кусающимся» языком, и простые, выпуклые рассказы П. Романова, где за анекдотом скрывается обычно серьезное содержание. В нашей советской действительности и по сию пору много нелепо-анекдотического. В основе анекдот питается у нас нашей некультурностью. Разумеется, кое-чем Степунам тут можно поживиться. Но мы-то, коммунисты, не боимся анекдота, ибо знаем, что анекдот с преизбытком покрывается неслыханными сдвигами в жизни республики и трудового человечества.

«Пересечение плоскости» и «смещение планов» Бор. Пильняком тоже не характерно для целого ряда других писателей: для Бабеля, Вс. Иванова, для Сейфуллиной, Леонова, Яковлева и т. д. Стремление к простоте берет перевес даже у Пильняка и Андрея Белого. Видеть в этой манере отражение хаоса, безумия и бессмысленности революции, как это выходит у Степуна, совершенно неправильно.

Пильняк «смещение плоскостей и планов» практикует потому, что он наделен огромной способностью видеть и наблюдать, но лишен фантазии. Благодаря отсутствию фантазии Пильняк сюжетно слаб и потому вместо сюжета «смещает плоскости». Приемы Пильняка пришлись очень кстати, когда писатель ограничивался больше собиранием и спешной обработкой материала, но они стали недостаточны при всей самобытности и красочности Пильняка, когда читатель затосковал по разработанному сюжету.

В заключение отметим один заслуживающий внимания факт. Белая эмиграция очень и очень заигрывает с нашей советской литературой. Белые журналы и газеты усердно перепечатывают советских литераторов. Делается это весьма своеобразно: перепечатываемое бессовестно вырывается из контекста, в критических обзорах и статьях художественные произведения подвергаются беззастенчивым кривотолкам («смертный бой» и т. д.). Побуждения понятные: наши писатели сплошь и рядом отражают не только хорошие, но и тяжелые, темные стороны сложной советской действительности; при известной ловкости рук кое-что тут можно выбрать. Кроме того, нечем жить нашим эмигрантам. Маститые зарубежные литераторы — импотенты в изображениях новой России, у них нет главного — ощущения веса эпохи. Перепечатки и заимствования, впрочем, завелись издавна. Новым является стремление перетянуть на свою сторону кого можно, по мнению эмигрантов, или по крайней мере сбить с толку. Всем этим журналистам из «Записок» и «Рулей», очевидно, невдомек, что современный советский писатель меньше всего думает о белых осколках и огрызках, выброшенных за границу. У него есть более интересный молодой читатель. Перетягиваем писателей мы, коммунисты, «с того берега». Все наиболее свежее тянется в ненавистную эмигрантам «большевизию». Степун таких примеров знает, вероятно, не меньше нашего. Посему закидывание удочек к нам — затея жалкая. По выражению Ахиллы из «Соборян», вся эта игра заграничных «литераторов» представляется «с открытостью до самых пор».

ОБ ИСКУССТВЕ ПИСАТЕЛЯ

I. ИНТУИЦИЯ И ТЕХНИКА

Может быть, своевременно напомнить, особенно молодому пооктябрьскому поколению, одно известное свидетельство, запечатленное Л. Н. Толстым в «Анне Карениной». Свидетельство это относится к процессу художественного творчества и является чрезвычайно ценным в нынешней литературной сумятице и разноголосице, в домашней критической стряпне и измышлениях, выдаваемых к тому же за марксистские откровения. Повторять иногда хорошие зады очень полезно.

Речь идет о том месте романа, где Вронский и Анна Каренина

знакомятся с художником Михайловым. Немногие страницы, посвященные этому знакомству, полны значительности, простоты, художественной правды и вводят в тайники художественного творчества.

«Он (Михайлов.— *А. В.*),— рассказывает Толстой,— делал рисунок для фигуры человека, находящегося в припадке гнева. Рисунок был сделан прежде, но он был недоволен им. «Нет, тот был лучше... Где он?» Он пошел к жене и, насупившись, не глядя на нее, спросил у старшей девочки, где та бумага, которую он дал им. Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана стеарином. Он все-таки взял рисунок, положил к себе на стол и, отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками.

— Так, так! — проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, начал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу.

Он рисовал эту новую позу, и вдруг ему вспомнилось с выдающимся подбородком энергичное лицо купца, у которого он брал сигары, и он это самое лицо, этот подбородок нарисовал человеку. Он засмеялся от радости. Фигура вдруг из мертвой, выдуманной стала живая и такая, которой нельзя уже было изменить. Фигура эта жила и была ясно и несомненно определена. Можно было поправить рисунок сообразно с требованиями этой фигуры, можно и должно даже было иначе расставить ноги, совсем переменить положение левой руки, откинуть волосы. Но, делая эти поправки, он не изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру. Он как бы снимал с нее те покровы, из-за которых она не вся была видна; каждая новая черта только выказывала всю фигуру во всей энергической силе такою, какою она явилась ему вдруг от произведенного стеарином пятна».

Откинем пока, что пишет Л. Н. Толстой о снятии покровов, и остановимся на ином моменте. В нашу пору со стороны писателей и критиков так называемого левого фронта («Леф», «Горн», сюда следует отнести и формалистов) ведется довольно энергичная литературная кампания против толкования искусства как *творческого акта*. «Творчество», «интуиция», «вдохновение» подвергаются злостному осмеянию: одни считают эти понятия буржуазными и дворянскими, другим они кажутся ненаучными. Их пытаются заменить «работой», «мастерством», «ремеслом», «энергичной словообработкой», «приемом», «техникой», «деланием вещей». Такие и подобные попытки находятся, однако, в явном противоречии с фактами, установленными и психологами, и художниками. Противоречит им и то, что пишет Л. Н. Толстой о Михайлове. В самом деле, художника несколько раз осеняет «вдруг»; стеариновое пятно *вдруг* дало новую нужную позу в фигуре, новая поза *вдруг* помогла вспомнить подбородок купца, который оказался как нельзя более кстати, и, наконец, Михайлов *вдруг* твердо познал, что фигура «определена». Интуицией, вдохновением, творчеством, чутьем мы называем мнение, истину, сумму представлений, идей, в которых мы уверяемся, минуя сознательное аналитическое мышление. В интуиции нужные идеи и мнения образуются в сфере подсознательного, они всплывают на поверхность

сознания именно вдруг, непосредственно, неожиданно. Они не являются простой игрой чувств и воображения. Мы знаем, мы чувствуем, мы чуем, что это так, но знание добыто не с помощью логики. Если такова природа интуиции, а она такова, то в рассказе Л. Н. Толстого о творчестве Михайлова мы имеем типичнейший пример художественной интуиции. Особенно в этом убеждает то, что художник вдруг почувствовал, почуял, внутренне понял, что фигура определена. Художник потом может осмыслить, логически обосновать, почему фигура «определилась», может оказаться не в состоянии этого сделать, но первоначально, но в основе это «вдруг» является решающим. Оно руководит художником, оно прекращает поиски, колебания, и он начинает дальше уверенно, твердо и быстро работать.

Процесс творчества далек от сомнамбулического состояния, он протекает целиком «в здравом уме и памяти». Дальше Л. Н. Толстой подчеркивает, что Михайлов «не мог работать, когда был холоден» и когда был «слишком размягчен» и «слишком видел все»; своеобразие творчества только в том, что оно происходит не обычным путем логических размышлений.

В интуиции нет ничего божественного, мет-эмпирического. Интуиция художника начинает свою работу гораздо раньше, с восприятия, с собирания материала. Описывая встречу Вронского, Анны и Голенищева с Михайловым у него в мастерской, Толстой рассказывает:

«Он (Михайлов.— *А. В.*) подходил быстрым шагом к двери своей студии, и, несмотря на его волнение, мягкое освещение фигуры Анны, стоящей в тени подъезда и слушавшей горячо говорившего ей что-то Голенищева и в то же время, очевидно, желавшей оглядеть подходящего художника, поразило его. Он и сам не заметил, как он, подходя к ним, схватил и проглотил это впечатление, так же, как и подбородок купца, продававшего сигары, и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится». «...Несмотря на то, что его художественное чувство не переставая работало, собирая себе материал, несмотря на то, что он чувствовал все большее и большее волнение от того, что приближалась минута суждений о его работе, он быстро и тонко из незаметных признаков составлял себе понятие об этих трех лицах». Сознание Михайлова было занято мыслью, как посетители оценят его картины, а художественное чувство, помимо сознания, неприметно для самого художника, собирало, воспринимало материал. Процесс происходил интуитивно. При этом Михайлов собирал материал не беспорядочно. Он прятал в свою кладовую не все. Бессознательно проглатывая, он в то же время выбирал только то, что ему может пригодиться. Он отметил мягкое освещение Анны, у Вронского отметил, в особенности, скулы; Голенищева тоже запомнил; «но,— замечает Толстой,— он помнил тоже, что это было одно из лиц, отложенных в его воображении в огромный отдел фальшиво-значительных и бедных по выражению».

Разумеется, художник, бессознательно производя такой отбор, делает то, что свойственно каждому смертному. Каждый из нас часто выбирает бессознательно и выбирает не все.

Представления человека о мире складываются из впечатлений, получаемых от внешнего мира и перерабатываемых в зависимости от склада, от характера данного человека. Он воспринимает только то, на что обращено его внимание, внимание же обусловливается заинтересованностью, направляемой классовой средой. Особенность художника заключается только в том, что он бессознательно выделяет, примечает только типическое и это типическое представляет не отвлеченно, а конкретно, предметно, в образах.

Во избежание недоразумений скажем нашим ратоборцам, выступающим против интуиции в художественном творчестве, что научное творчество тоже покоится в значительной мере на ненавистной им интуиции. Научные предвидения В. И. Ленина, несомненно, связаны с работой интуиции: недаром говорят и совершенно справедливо, что товарищ Ленин обладал огромным политическим чутьем, т. е. интуицией. Множество научных открытий сделаны сначала интуитивно. Аксиомы математики интуитивного происхождения. Интуиция может быть истинной, может оказаться ошибочной. Правильные прозрения древних греков, которые были более интуитивны, чем рассудочны, доказаны позднее и подтверждены анализом, опирающимся на опыт (атомистическая теория, изменчивость и т. д.); наоборот, другие интуиции наши оказались иллюзорными (свобода воли). Но и в искусстве интуитивные истины тоже могут быть подтверждены или опрокинуты, с помощью аналитического рассуждения. Критика есть не что иное, как перевод произведения с языка интуиции на язык логики. Первым критиком по отношению к своему произведению является сплошь и рядом сам художник. Но в самом *процессе создания* художником Михайловым рисунка (стеариновое пятно — новая поза — подбородок купца, уверенность, что фигура определена) анализ, рассуждения отсутствовали. Словом, интуиция присуща и художнику, и ученому, но у ученого она занимает подчиненное место, а у художника главное. Особенность искусства — в образе. Образ создается преимущественно интуитивно. Великие художники владели огромным даром интуиции. Гений Л. Н. Толстого могучими корнями уходит в интуицию. Вспомните рассказ Блока, как он писал поэму «Двенадцать». Способность художника к перевоплощению, основная для него, целиком интуитивна. Как Толстой мог написать своего поразительного «Холстомера» без интуитивного проникновения в него? Часто приходится слышать от художников утверждения, что они не знают, какие идеи они хотели выразить в своих произведениях. Это потому, что свои интуитивные открытия они не могут перевести на язык логических, аналитических рассуждений. Слова Пушкина, что поэзия должна быть глуповата, относятся прежде всего к интуитивному дару. История искусства знает несметное количество случаев, когда художник выражает в своем произведении одно, а логически толкует его иначе: анализ, логика расходятся с интуицией. Образцом служат «Мертвые души». Эпиграф к «Анне Карениной» противоречит и не подтверждается произведением. Художник Толстой постоянно спорит с Толстым — проповедником и мыслителем.

Не надо особо пояснять, художественная интуиция требуется не только от писателя, но и от читателя.

Если бы наши рационалисты полагали сказать, что для художника одной интуиции недостаточно, что интуитивные истины должны проверяться аналитическим способом, что интуицию нужно приводить в гармонию с рассудком, против такой постановки вопроса возражать не следовало бы. Интуиции «слепы», они «без языка», они могут быть ложными. Идеалом художественного типа является художник, в котором богатый дар интуиции сочетается с тонкой аналитической способностью. Таким был Гете, в наше время Анатоль Франс. Неверно также утверждение, что интуиция по своей природе противоположна рассудочной деятельности или что рассудок убивает интуицию. Противоположность известная тут есть, но она, как и все противоположности в мире, относительна: ведь интуиции есть не что иное, как истины, открытые когда-то с помощью опыта рассудка предшествовавшими поколениями и перешедшие в сферу подсознательного. Но если художник с одной интуицией слеп, то художник, который попытался бы создавать свои произведения, опираясь исключительно на «прием», «технику» и т. д.,—импотент: он не смог бы создавать, он вращался бы в кругу отвлеченных понятий, но не образов. Большинство тенденциозных произведений создается таким именно путем.

Нынешний техницизм и рационализм, в вопросе об искусстве стремящийся заменить «вдохновение», «творчество», «интуицию» «целесообразным конструированием вещей», «приемом», питается сложными общественными настроениями. Для одних форма, прием, техника сделались самодовлеющими и единственными потому, что содержание нашей советской действительности им слишком чуждо [...] Они слишком оторвались от содержания нашей эпохи. Другие, из левого лагеря, слишком увлечены техницизмом нашего века. Машиностроение и электрификацию они хотят ввести и в искусство, не считаясь с природой искусства. Им кажется, что произведение можно так же «построить», как любую машину. Но вот на что следует обратить внимание. В нашей советской действительности нарождается новая интеллигентская прослойка. Она образуется из городского мещанства нового покроя, из служащих в сов. учреждениях, из слушателей университетов, из новой «крепкой» деревни. Это не осколок прежней, старой интеллигенции, это и не сыновья фабричного рабочего: рабфаковец, комсомолец, это и не партиец. Такой интеллигент связан с революцией, с формирующимся новым бытом. Он взошел на дрожжах революции, но он далек от пролетарской среды, хотя и усвоил «дух времени». Поверхностные начатки марксизма и коммунизма, обычно вульгаризированные, рационализм, практицизм, примитивизм, любовь к вещам, пренебрежительное отношение ко всяким идеологиям и «философиям» — это у него все есть. Он почти революционер, но никогда не участвовал в революционном движении, не знает его. Он где-то около партии, около пролетариата, но никогда не будет ни в партии, ни в среде пролетариата. У него складывается свой строй жизни, свой обычай, свое «нутро».

Оно совсем иное, чем у правящего класса, поэтому он стремится под эмоциональное сродство подставить рассудочное приспособление. И он уже добился некоторых успехов. Он знает, изучил быт и норов наших органов и учреждений, он «в курсе дел» и часто лучше любого коммуниста он прекрасно знает где что на потребу. Если он писатель или поэт, он в одну редакцию несет одну вещь с такой-то окраской, в другую с иной. Он «конструирует», «делает», «работает». Творчества тут не надо: во-первых, кто ее знает, что выйдет, если покажешь свои подлинные симпатии и антипатии, а, во-вторых, есть спрос — и слава создателю,— что сверх того, то от лукавого. И он тяготеет чаще всего к самым левым направлениям, ибо боится «отстать от века». Такому «позитивному» писателю очень может прийтись по душе теория «делания» и «конструирования». Я не хочу сказать, что, например, сторонники госплана в литературе, конструктивисты новейшего типа, именно таковы, но их теория может оказаться весьма притягательной для многих и многих слишком расторопных и всюду поспевающих людей. Это очень вероятно. Теория госплана в литературе сводится к требованию соответствия литературных приемов основной теме. Теория не новая. Ново в этом литературном направлении, помимо попытки дальнейшего снижения поэзии до уровня стихотворной прозы в пределах же поэзии, ново оголенное, откровенное равнодушие к самой теме, возведенное в принцип [1]. Какие темы выбирать, о чем писать, как расценивать произведение с точки зрения его содержания, — этих вопросов для «госпланщиков» не существует. Поэтому, например, поэтический лик Ильи Сельвинского, одного из вдохновителей литературного госплана, скрыт, темен и непонятен. Сегодня он выступает с цыганскими песнями и настроениями, завтра с бандитскими, послезавтра с красноармейскими; то он передает речь анархиста, то статью товарища Ленина, но во что «верует» сам поэт, что он сам чувствует, с кем он и против кого — неизвестно. В результате одаренность И. Сельвинского — а он несомненно одаренный поэт, хотя и тяжеловесный — возбуждает недоумение. Такой «объективизм» прямо опасен, тем более, что он прикрывается радикальной внешностью. Он очень подходит для оправдания беспринципного приспособленчества и легко может сделаться идеологией для людей, не имеющих нашего советского эмоционального нутра, но «всегда готовых» фабриковать свои «вещи» по заказу.

А таких теперь много.

Современному художнику, который честно намерен слить свой талант со стремлениями наиболее передового в нашу пору класса, нужно, чтобы он не только изучал политграмоту, не только развивал в себе силу аналитического и критического суждения, не только изобретал приемы, но все свои интуитивные и инстинктивные способности чтобы он раскрыл навстречу новой, грядущей, наступающей новой жизни. Пусть он могучим даром прозрения ощутит и перевоплотит новую правду земли, пусть почерпнет он из родников этой

[1] См. сборник «Госплан литературы».

земли не только «малым» своим разумом, но и «большим», всей природой своей, всем тем, что живет и дремлет в темных и малоисследованных недрах, лежащих за порогом сознания. Это не легко. Наши чувства, наша интуиция неизмеримо больше нашего ума отстают от духа эпохи. Интуитивно проникнуться этим духом трудней, чем усвоить его головным образом. Для этого надобно вжиться и сердцем и помыслом войти в новую общественность. Остальное — техника, стиль, форма — приложится.

Здесь уместно напомнить сцену в мастерской Михайлова перед его картиной «Увещание Пилатом»:

« — Да, удивительное мастерство! — сказал Вронский.— Как эти фигуры на заднем плане выделяются! Вот техника,— сказал он, обращаясь к Голенищеву...

— Да, да — удивительно! — подтвердили Голенищев и Анна.

Несмотря на возбужденное состояние, в котором он находился, замечание о технике больно заскребло на сердце Михайлова, и он, сердито посмотрев на Вронского, вдруг насупился. Он часто слышал это слово «техника» и решительно не понимал, что такое под этим разумели. Он знал, что под этим словом разумели механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания. Часто он замечал, как и в настоящей похвале, что технику противополагали внутреннему достоинству, как будто можно было написать хорошо то, что было дурно. Он знал, что надо было много внимания и осторожности для того, чтобы, снимая покров, не повредить самого произведения, и для того, чтобы снять все покровы; но искусства писать, техники тут никакой не было. Если бы малому ребенку или его кухарке так же открылось то, что он видел, то и они сумели бы вылущить то, что они видят. А самый опытный и искусный живописец-техник одной механической способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания. Кроме того, он видел, что если уже говорить о технике, то нельзя было хвалить его за нее. Во всем, что он писал и написал, он видел режущие ему глаза недостатки, происходившие от неосторожности, с которою он снимал покровы и которых он теперь уже не мог исправить, не испортив всего произведения. И почти на всех фигурах и на лицах он видел еще остатки не вполне снятых покровов, портивших картину».

У нас сейчас пишется очень много статей о художественных произведениях с формальной точки зрения. В этих статьях — сколько угодно подробных и подробнейших рассуждений о сюжете, о композиции, о ритме, но никогда нельзя узнать, о чем повествуется в данном произведении и как относится к этому сам автор-критик. Некоторым оправданием для формальных уклонов может послужить пренебрежение со стороны наших революционных кругов к вопросам формы, не изжитое и доселе. Кроме того, вопросы формального порядка для молодого поколения, у которого есть что сказать, но нет надлежащей культурной сноровки, приобрели, несомненно, серьезное значение. Но, как бы ни были важны эти вопросы, никогда не следует забывать, что они носят частный характер. Прав Л. Н. Тол-

стой: самый искусный художник будет бессилен со всей своей техникой, если его глазам не открывается особое содержание и границы этого содержания, но совсем не бессилен тот, у кого есть эти вещие глаза и не хватает сноровки.

Как, однако, быть с рассечением произведения на содержание и форму?

Для художника Михайлова техники, отличной от содержания, не существовало. Прав он или не прав? Прав со своей точки зрения, прав как художник. *В процессе* творчества для художника его произведение существует единым, целостным и неделимым. Михайлов не понимал поэтому, как можно расщеплять это единое целое, противопоставляя технику содержанию. В самом деле, что являлось для Михайлова, во время творческой работы, содержанием и что техникой, формой? Может быть, содержанием была идея человека, находящегося в припадке гнева? Но такая идея отвлеченно для художника не существует, она всегда для него облекается в образ; идея, облеченная в образ, есть уже форма, но форма целиком совпадающая с содержанием. С другой стороны, может быть, формой можно назвать закрепление на бумаге, на полотне открытого образа и освобождение его в дальнейшем от лишнего, ненужного? Но если это закрепление назвать формой, то она неразрывно связана с содержанием. Творчество художника конкретно. В конкретном форма и содержание органически слиты. Творческий акт длителен, иногда очень мучителен, но он не распадается для художника на звенья логической цепи и потому не поддается расщеплению.

Точно так же эстетический процесс восприятия любого художественного произведения не имеет дела с таким расщеплением. Эстетически мы воспринимаем и оцениваем художественное произведение единым и целостным, так как воспринимаем его конкретно. Но мы можем, как это может сделать и художник, перевести произведение с языка образов на язык логики. Как только мы начнем это делать, мы перестанем оценивать его конкретно и будем рассматривать его отвлеченно, рассудочно. Рассматривая отвлеченно, мы найдем полезным расщепить произведение на содержание и форму, ограничив и то и другое. Методологически это будет вполне оправдано. Такое расщепление поможет нам *логически* оценить произведение с разных точек зрения. Во-первых, мы поставим вопрос, какая идея выражена в данном произведении и каков ее удельный социальный вес; во-вторых, мы постараемся дальше ответить на вопрос, как она выражена, полно или неполно, с помощью каких приемов и т. д. Таким путем мы расщепим произведение на содержание и на форму. Но, производя такое расчленение, мы ни на минуту не должны забывать об его условности. Художественное произведение конкретно; оно неделимо само по себе. Это неделимое в сфере аналитической, критической оценки в интересах этого анализа мы рассматриваем с двух сторон: со стороны внутренней (содержание) и со стороны внешней (форма), но и та и другая точка зрения имеет дело с целостным произведением. Говоря о форме и содержании, мы рассматриваем одно и то же, толь-

ко под разными углами зрения[1]. Отдельно форма и содержание существуют только в абстракции. Этого никак нельзя забывать, но это как раз забывают и те, кто, рассматривая содержание, игнорирует форму, и те, для кого существует только прием.

Можно поставить вопрос: допустимо ли переводить произведение художества с языка образов на язык логики? Существуют мнения, что такой перевод бесцелен и не допустим. Они ошибочны. Произведения искусства есть продукты общественного сознания данного общественного класса. Переводя художественное произведение с языка образов на язык логики, мы, по правильному утверждению Г. В. Плеханова, выясняем себе: «какая именно сторона общественного (классового) сознания выражается в этом произведении». А это имеет колоссальное значение в общественной борьбе.

II. СНЯТИЕ ПОКРОВОВ

Основную задачу художника Толстой видит не в пресловутой технике, а в особом даре ясновидения. Только тот — подлинный художник, кто своими глазами видит и своими ушами слышит *особое неповторяемое* в окружающем, то, что открывается только ему. Художник-реалист не выдумывает, не сочиняет, не создает фантастических миров, не занимается игрой воображения, не ищет украшения ради украшения,— он как бы читает тайнопись вещей, людей и событий. Цель художника не в том, чтобы мастерски, красиво описать, рассказать. Как бы ни был цветист, как бы схоже и подробно он ни описывал, каким бы хорошим рассказчиком он ни являлся, бесплоден будет художник, как евангельская смоковница при дороге, если он не умеет по-своему читать эту тайнопись, если он по-своему не взглянет на мир и не увидит, чего никто не видал до него.

«О своей картине,— рассказывает о Михайлове Лев Николаевич,— той, которая стояла теперь на его мольберте, у него в глубине души было одно суждение,— то, что подобной картины никто никогда не писал. Он не думал, чтобы картина его была лучше всех Рафаэлевых, но он знал, что того, что он хотел передать в той картине, никто никогда не передавал».

В жизни мы постоянно сталкиваемся с такой «заносчивостью» художника. Мы склонны видеть в этом пустое бахвальство, пренебрежение к другим, но у художника это бывает выражением того, что он видит мир и передает виденное по-своему. Вронский тысячу раз видел Анну, он изучил каждую складку ее платья, он ежедневно наблюдал меняющееся выражение ее лица, он любил ее. Михайлов видел Анну всего лишь несколько раз, но он видел Анну особыми глазами художника и открыл в ней то, что Вронский никогда не замечал.

«Портрет с пятого сеанса поразил всех, в особенности Вронского, не только сходством, но и особенной красотой. Странно было,

[1] Поясним еще аналогией, что такое материя и дух. То, что с объективной точки зрения является материей, то субъективно есть духовное, психическое.

как мог Михайлов найти ту ее особенную красоту. «Надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое ее душевное выражение»,— думал Вронский, хотя он по этому портрету только узнал это самое, милое ее душевное выражение. Но выражение это было так правдиво, что ему и другим казалось, что они давно знали его».

Настоящий ученый открывает законы природы, иначе он относится к крохоборам, в лучшем случае к собирателям фактов, но такие же открытия делает и художник. Михайлов открыл новое лицо Анны, Вронский ничего не открыл в Анне. Дарвин открыл, обосновал происхождение видов. Л. Н. Толстой открыл Платона Каратаева, Ерошку, Анну, Наташу, Пьера, Кутузова. И тот и другой действовали, как истинные новаторы, но один доказывал, другой показывал. Подлинный художник, как и ученый, всегда прибавляет к тому, что имелось до него, иначе он либо повторяет пройденное, либо является описателем. Пусть его прибавление будет незначительным, пусть эта крупица не найдет для себя полного выражения, но, если она есть, художник, по примеру Михайлова, имеет право подумать, что он передал то, чего никто до него не передавал.

С особым даром ясновидения художника не нужно смешивать желание поразить читателя красотой оборота, особым стилем, невиданным кунстштюком. Такое желание обычно выливается в вычурность, в нарочитую изощренность, в излишнюю цветистость и перегруженность. Произведение остановится непонятным, и читатель, как тургеневский дьякон, говорит себе: «темна вода во облацех» и «сие неизъяснимо». Многие современные поэты и прозаики грешны этим грехом. Способность художника подсмотреть то, чего никто не видал, они смешивают с этим желанием поразить читателя.

Другая часть писателей и, особенно, критиков совсем еще недавно усиленно проповедовала коллективное творчество, выдвигая его против дворянски-буржуазного индивидуализма. Много по этому поводу было наговорено лишнего и просто вздору. Суть же в том, что творчество художника пока остается индивидуальным. В этом смысле любой пролетарский писатель ничем существенным пока не отличается от художника-реалиста Михайлова. Ссылки на коллективный характер творчества народного эпоса, песен, сказок неубедительны уже потому, что позднейшие исследования показали, что и здесь мы сплошь и рядом имеем дело с индивидуальным творчеством. Подобные рассуждения о коллективизме сомнительны и с практической стороны. Вместо того, чтобы говорить нашей молодежи: идите по стопам наших лучших классиков-реалистов, усвойте спервоначала то, в чем видели они основную задачу художественного творчества, дайте простор *своим* глазам и ушам, преломляйте мир сквозь призму своей индивидуальности, не отрываясь от пролетарского коллектива,— вместо этого говорят: это буржуазные пережитки; пролетарский писатель принципиально отличается и в процессе творчества от Толстых, Пушкиных и Горьких. Он — коллективист, долой индивидуализм в творчестве, творчество в одиночку, долой свое, особенное, будем творить коллективно, коллегиально. Все это — сплошное левое ребячество. Наши коллективисты слышали звон, да не знают,

где он. Надобно всячески бороться против индивидуализма в художестве эпохи декаданса, упадка и разложения буржуазного общества. Такой индивидуализм ничего не признает, кроме творчества для себя и из себя. Но, борясь с такими общественными настроениями, нельзя объявлять поход против здорового индивидуализма в творчестве, который, питаясь действительностью, привносит свое, неповторяемое. Именно такую творческую работу показал нам Л. Н. Толстой, изображая Михайлова. Это яснее станет, если мы присмотримся к тому, что Лев Николаевич говорит о снятии покровов.

Изображая процесс творческой работы Михайлова, Толстой упорно, как помнит читатель, повторяет, что Михайлов как бы снимал покровы с фигуры: «он как бы снимал с нее покровы, те покровы, из-за которых она не вся была видна», «он видел еще остатки не вполне снятых покровов» и т. д. Что же означает это снятие покровов? Михайлов нашел типическое, наиболее полное выражение своей идее и одновременно неповторяемое, индивидуальное. Поэтому фигура стала живой. Но в рисунке не все соответствовало определившейся в индивидуальный тип фигуре. Нужно было обнажить фигуру от лишнего, случайного. Михайлов «вышелушивал» фигуру. Образное выражение «снятие покровов» не означает ничего мистического; оно прекрасно передает, как Михайлов в работе обнажал то особое, что он увидел.

Примечательно, однако, что Лев Николаевич подчеркивает пассивную роль художника: «он не изменял фигуры». Фигура дана, она уже живет своей особой жизнью,— задача художника в том, чтобы удалить все, что мешает ее ясно видеть. Здесь понимание реалистического творчества доходит у писателя почти до наивного реализма. Как будто мир действительности населен фигурами, данными в рисунках, и они не созданы воображением художника. Воображаемый мир искусства осуществляется, материализуется. У однофамильца Льва Николаевича, А. К. Толстого, то же воззрение выражено в таких стихах:

Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,
Много чудесных в нем есть сочетаний и слова, и света,
Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать,
Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово,
Целое с ним вовлекает созданье в наш мир удивленный.

Разумеется, такое изображение творческого процесса, отношения художника к миру в значительной мере носит метафорический характер. Но в этой метафоре — снятие покровов— есть свой смысл, метафора не случайна. Она не случайна прежде всего для Л. Н. Толстого. Здесь не место углубляться в существо художественной деятельности нашего отечественного гения, но образное выражение «снятие покровов» со всем толстовским наивным реализмом как нельзя более подходит к его творчеству. Толстой во всех своих произведениях прежде всего снимал покровы. Гений его был направлен на обнажение жизни. У него не замечаешь ни выдумки, ни сочинительства, ни желания поразить читателя каким-нибудь эффек-

том. Великая рука сдергивала завесу, и перед читателем открывалась жизнь, которую он видел тысячи раз и видел впервые. Толстой шел всегда от сложного, пестрого к простому и целостному. Недаром его звали великим упростителем. Есть что-то детское в толстовском восприятии мира, изначально данное. Он открыл нам жизнь примитивную в своих истоках и язычески радостную. Он освобождал ее от всего, что огромными темными пластами наслоила на нее современная цивилизация, уродливый строй общественной жизни, дикие отношения между людьми и т. д. Проследите дальше хотя бы то, как Толстой обнажал, снимал покровы с человеческих помыслов, чувств, поступков, как ясно он видел подлинное за тщательно скрываемым. Всего лишь один пример для пояснения. Изображая смерть Николая Левина, Толстой пишет: «Все знали, что он неизбежно и скоро умрет, что он наполовину мертв уже. Все одного только желали: чтоб он как можно скорее умер, и все, скрывая это, давали из склянок лекарства, искали лекарств, докторов и обманывали его, и себя, и друг друга». Обычное место, каких у Л. Н. Толстого можно найти почти на каждой странице. Никто с такой неописуемой силой не умел изображать и обнажать притворство, показное, фальшь, ложь, деланное, как он. Потому что он видел жизнь по-особому. У него был дар видеть в недрах жизни, в самом запутанном и сложном первоначальное, простое, истинное, несложное. О, он умел снимать покровы! Был другой человек, который в другой области, в области социально-политической борьбы, умел не хуже Толстого «снимать покровы», окутывавшие нашу общественную жизнь,— Владимир Ильич Ленин...

Теория снятия покровов превосходно определяет существо художественного творчества прежде всего самого Толстого.

Затем. Наивный реализм Толстого может быть воспринят, если его истолковать словами Белинского из статьи «Стихотворения М. Лермонтова», на что Толстой дает полное основание. «Действительность,— читаем мы у Белинского,— прекрасна сама по себе, но прекрасна по своей сущности, по своим элементам, по своему содержанию, а не по форме. В этом отношении действительность есть чистое золото, но не очищенное, в куче руды и земли: наука и искусство очищают золото действительности, перетопляют его в изящные формы. Следовательно, наука и искусство не выдумывают новой и небывалой действительности, но у той, которая была, есть и будет, берут готовые материалы, готовые элементы, словом, готовое содержание, дают им приличную форму... И потому-то в науке и искусстве действительность больше похожа на действительность, чем в самой действительности,— и художественное произведение, основанное на вымысле, выше всякой были»...

Такое понимание наивного толстовского реализма и снятия покровов можно вполне усвоить.

Одно разъяснение чрезвычайной важности, однако, необходимо сделать.

Представления о действительности складываются у человека в зависимости от той общественной среды, в которой он живет. В об-

ществе, разделенном на классы, это непременно — классовая среда. Поэтому художник, изображая, преображая действительность, снимая с нее покровы, действует под определяющим влиянием дум и чувств в классе, который оказал на него наиболее сильное влияние. Но классы ведут друг с другом борьбу, отстаивая в ней свои интересы. Отношения к действительности художника в классовом обществе определяются, следовательно, классовыми противоречиями. Эта весьма важная истина, не учтенная ни Белинским, ни тем более Толстым, усложняет вопрос о мире искусства и мире действительности.

И. С. Тургенев очень сетовал на критиков, которые, по его мнению, убеждены, что автор непременно занимается в произведении проведением своих идей. Он утверждал, что художник стремится прежде всего «точно и сильно» воспроизвести истину, «реальность жизни». Это замечание Тургенева правильно только отчасти. Нельзя сомневаться, что субъективно всякий истинный художник стремится изобразить реальность жизни. Он испытывает величайшее счастье, если уверен, что это ему удалось. Верно и то, что существуют критики, они далеко не перевелись и в наши дни, которые наивно полагают, что художник занят только проведением идей и не заботится о реальности жизни. Но так же несомненно, что, изображая реальность жизни, художник видит эту реальность сквозь призму дум и чувств своего класса. Объективно он проводит идеи своего класса, сплошь и рядом сам того не сознавая. Под влиянием этих дум и чувств он воспроизводит реальность жизни только в той мере, в какой это допускают эти думы и чувства. Бывают случаи, когда реальность жизни дается очень однобоко, бывает, когда она совсем искажается, и бывает, когда эта реальность проступает ясно и отчетливо. Последнее случается обычно, если художник отражает думы и чувства класса, находящегося в расцвете, или класса восходящего,— словом, класса, в данный исторический момент наиболее выражающего общие интересы всего общества, интересы поступательного движения.

Отсюда вытекает ряд первостепенной значимости выводов.

Художник, уразумевший истину о классовом характере искусства, должен выяснить, в интересах какого класса он творит. Он обязан выбросить за борт теорийки о том, что искусство вне политики, что оно существует для себя и в самом себе довлеет, что художник — «сын небес» и небожитель и т. д. Если он, далее, убедится, что его чувства и мысли на стороне пролетариата, то ему надо поставить вопрос, как лучше «снимать покровы» с окружающей действительности в интересах этого класса. Это далеко не праздный вопрос, в особенности в наше время напряженнейших классовых войн и битв. Уяснение истины о классовом характере искусства помогло бы многим из современных советских беллетристов разобраться в нашей литературной современности и не делать ошибок, иногда очень грубых, какие они делают.

Критик, усвоивший ту же истину, и оценивая то или иное произведение, неизменно обязан выяснить, в какой мере объективно, точно воспроизведена действительность в этом произведении, содер-

жатся ли в нем художественные открытия и какие, чем объясняются правильность или неправильность, допущенные художником в изображении «реальности жизни», что он привнес ложного благодаря классовому субъективизму, или, наоборот, насколько классовые чувства и мысли помогли художнику найти «реальность», каков удельный социальный вес этих чувств и мыслей, как они переданы в произведении и т. д.

Мы заговорили об объективности и точности в искусстве. Некоторых эти слова приводят в дрожь. Помилуйте, проповедуется внеклассовое, общечеловеческое, вечное, абсолютное искусство! Полезно поэтому еще и еще раз напомнить, что об объективности писали не только такие дворяне, как Толстой и Тургенев, но и Плеханов, лучший теоретик из марксистов по вопросам искусства. Что может быть субъективней понятий о красоте? Говорят — на вкус и цвет товарищей нет. И все же, по мнению Плеханова, существуют объективные мерила красоты. Возражая на упреки, что он, Плеханов, допускает существование абсолютного критерия красоты, Георгий Валентинович писал:

«Абсолютного критерия красоты, по-моему, нет и быть не может. Понятия людей о красоте несомненно изменяются в ходе исторического процесса Но если нет абсолютного критерия красоты, если все ее критерии относительны, то это еще не значит, что мы лишены всякой *объективной* возможности судить о том, хорошо ли выполнен данный художественный замысел. Положим, что художник хочет написать «женщину в синем». Если то, что он изобразит на своей картине, в самом деле будет похоже на такую женщину, то мы скажем, что ему удалось написать хорошую картину. Если же, вместо женщины, одетой в синее платье, мы увидим на его полотне несколько стереометрических фигур, местами более или менее густо, более или менее грубо раскрашенных в синий цвет, то мы скажем, что он написал все, что угодно, но только не хорошую картину. Чем более соответствует исполнение замыслу, или, чтобы употребить более общее выражение,— чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило» («Искусство и общественная жизнь»).

Если можно говорить об объективном критерии в суждениях людей о красоте, то тем более нет оснований отказывать в существовании такого мерила в вопросах об отношении мира искусства к миру действительности. Людей, отрицавших существование объективного критерия, тов. Плеханов упрекал в том, что они совершают «грех крайнего субъективизма». Но в такой же грех впадают те из товарищей напостовцев, которые, усвоив, что искусство в классовом обществе носит классовый характер, полагают, что тем самым исключается всякая возможность ставить вопрос об объективности в искусстве и разрешать его положительно. Им, помимо Плеханова, очень полезно вдуматься в то, что писал Толстой о Михайлове, в частности, о снятии покровов.

Мысли Толстого о снятии покровов далеко не потеряли своей значительности и по сию пору и в ином отношении. В наши редакции

сейчас поступает чрезвычайно много прозаических и поэтических рукописей. Никогда еще в России столько не писалось повестей, рассказов, стихов, как теперь. Это — отрадный симптом. Когда сообщается, что в селе таком-то, Устюжского уезда, образовалась литературная *группа* «Перевал», а на такой-то фабрике — «Октябрь»,— это само по себе — факт огромного культурного роста СССР. Значительное количество рукописей написано литературно, грамотно, гладко и со знанием новейших технических приемов. Тем не менее, их общий недостаток бросается в глаза. Большинство прозаиков и поэтов не усвоило положения, что истинный художник должен снимать покровы с жизни, должен делать художественные открытия, пусть самые незначительные, должен уметь видеть особое. Пишут батальные картины из периода гражданской войны, рассказывают удивительные, необыкновенные случаи, чаще всего из эпохи революционной борьбы; тут и расстрелы, и чека, и белогвардейцы, и кулаки, и генералы белых армий, но забывается, что нет еще художества в простом описании эпизодов, в занимательных рассказах, если в них нет значительной художественной мысли, если художник не пытается снять покровов с нее. Эпизод, событие, быль, приключение становятся художественным фактом только тогда, когда художник, по очень глубокому и меткому замечанию А. К. Толстого, «уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово, целое с ним вовлекает созданье в наш мир удивленный». В частях, в деталях, в отдельных картинах нужно уметь открыть это целое; тогда частность, мелочь, случай становятся типичными для целого, и мы удивляемся, мы воспринимаем это как новое. Рассказ о моли, которую поймал такой-то человек, вставленный в рассказ «так себе», для полноты, стоит за пределами художества, как бы хорошо он ни был сделан. Но рассказ о той же моли в сцене, где Каренин приходит к адвокату по бракоразводным делам (адвокат во время приема и объяснения с Карениным ловит моль), принадлежит к художественному совершенству. Благодаря этой моли пред читателем наглядно встают и адвокат, и его только что отделанная квартира, и состояние Каренина, их взаимоотношения. Встало целое.

В гоголевском «Портрете» ростовщик в азиатском халате с дьявольски сокрушительными глазами губил художников тем, что заставлял их быть слишком «верными природе», передавать с «буквальной точностью всякую незаметную черту». Наклонная плоскость для художников начиналась с копирования. Такому копированию Гоголь противопоставлял комплекс возвышенных мыслей и чувств, преображающих действительность в художественном произведении и позволяющих проникнуть в ее «тайнопись». Снятие покровов у Толстого далеко отстоит от копирования (натурализм).

Большим препятствием в художественном творчестве является забвение, чем должен вдохновляться прозаик, поэт. Очень часто этому мешают наши кружки и школы. У нас развелось столько литературных школ, объединений, направлений,— такая подчас узкая кружковщина, такое групповое самодовольство и самохвальство, такая нетерпимость к родственным, в сущности, группировкам

господствует в них, что писатель из-за этих кружковых интересов и домогательств иногда совсем забывает об элементарных требованиях, предъявляемых к нему искусством. Полезные по первоначальному замыслу объединения превращаются вскоре в такие, где калечат художника, отвлекают его от творческой работы, сбивают со своей дороги. Другая часть писателей подгоняет свои произведения под готовые шаблоны, взятые напрокат. И в том и в другом случаях получается что-то заведомо наигранное, не свое, подсунутое и потому неубедительное.

По силе сказанного многим небесполезно вдуматься в строчки, написанные Толстым о Вронском. Как известно, Вронский за границей увлекся живописью и усиленно одно время рисовал.

«У него была способность понимать искусство и верно со вкусом подражать искусству, и он подумал, что у него есть то самое, что нужно для художника, и, несколько времени поколебавшись, какой он выберет род живописи: религиозный, исторический жанр или реалистический, он принялся писать. Он понимал все роды и мог вдохновляться и тем и другим, но он не мог себе представить того, чтобы можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он пишет, принадлежать к какому-нибудь известному роду. Так как он не знал этого и вдохновлялся не непосредственно жизнью, а посредственно жизнью, уже воплощенною искусством, то он вдохновлялся очень быстро и легко достигал того, что то, что он писал, было очень похоже на тот род, которому он хотел подражать».

Вронского Михайлов считал дилетантом в искусстве. У нас таких дилетантов немало. Но и те, которых дилетантами назвать нельзя, нередко, подобно Вронскому, вдохновляются не непосредственно жизнью, а посредственно через тот или иной род искусства, через направление, через школу, кружок, зараженные к тому же узкокорпоративным и цеховым духом. Хорошо еще, если вдохновляются тем или иным родом искусства, а то ведь бывает и так, что кружки и организации приурочивают свою деятельность, главным образом, к захвату редакций журналов, газет, издательств и т. д. Что от этого получается,— у всех на глазах.

Группа писателей, преимущественно прежнего интеллигентского покроя, страдает от иных недостатков. Эти писатели свободны от кружкового вдохновения, но вдохновляются они тоже не непосредственно жизнью, а худосочными, субъективнейшими переживаниями, оторванными от живой действительности. Они создали свои маленькие замкнутые мирки и полагают, что все вращается вокруг этих мирков. Они не слышат мощных голосов жизни, не видят, как рождается новое в муках скорби и радости, в сумасшедшем напряжении. Они пишут для себя, для десятков и сотен, а сотни тысяч их не понимают, не знают и не хотят знать. Они думают, что их не понимают по невежеству, по некультурности, что их переживания слишком утонченны и своеобразны для «толпы», что их открытия доступны только избранным. Новое удивляет, но, удивившись портрету Анны, написанному Михайловым, Вронский тут же покорился,

понял и воспринял особое выражение ее лица, с которого художник снял покровы. Беда, однако, в том, что наших субъективистов в художестве не понимают люди ихнего же культурного уровня, люди не с меньшим богатством чувств и мыслей, а еще горшая беда, что они сами себя не понимают. Солипсизм в художестве, как и в философии, всегда приводит к такому непониманию. У нас сейчас жадная жизнь и жадные люди, но к жизни и к людям надо подходить по-толстовски: нужно прежде всего жадно всматриваться и вслушиваться.

В своей книге «Что такое искусство» Л. Н. Толстой особенность искусства усмотрел в том, что оно — искусство — является средством общения между людьми при помощи *чувства*. На это очень верно возразил Г. В. Плеханов: «Неверно... что искусство выражает только чувства людей. Нет, оно выражает и чувства их и мысли, но выражает не отвлеченно, а в живых образах. И в этом заключается его самая главная отличительная черта» («Письма без адреса»).

В самом деле, «Фауст» Гете выражает не только чувства Гете, но и целое его философское мировоззрение, «Анна Каренина» выражает не только чувства, но и многие мысли Толстого. Л Н. Толстого, по справедливому замечанию Плеханова, можно принимать только «отселе и доселе». При этом художник Толстой нам, коммунистам, несравненно ближе Толстого-проповедника, мыслителя. В частности, то определение искусства, которое вытекает из его изумительных страниц, где изображено знакомство Вронского и Анны с Михайловым, подтверждает плехановское определение искусства, а не то, которое Толстой позже дал в своей книге об искусстве. Из всего рассказанного нам Толстым о процессе художественного творчества вытекает, что истинное реалистическое искусство, «снимая покровы» с живой действительности, в отличие от науки, делает это с помощью образов, а, в отличие от религии, образы эти не носят произвольного фантастического характера. В этом — особенность искусства. Определив искусство как средство эмоционального заражения, Толстой сделал это в угоду своим религиозным, метафизическим взглядам. Он хотел искусство подчинить религии, ибо и религия ведь есть средство эмоционального заражения, особенно в своей позднейшей стадии. Здесь Толстой выступил не как художник-реалист, а как мыслитель-идеалист. Этого никогда не следует забывать товарищам, предпочитающим пользоваться толстовским определением искусства, котор е он дал в своей теоретической книге, целиком проникнутой религиозным духом.

Опираясь на сказанное, мы имеем полное основание утверждать, что отличительная черта искусства состоит в том, что оно познает, выражает действительность, жизнь, чувства и мысли людей, но не отвлеченно, а в форме образов. К этому мы сейчас прибавляем, что главным органом, чрез который функционирует искусство, является интуиция; художественное познание интуитивно. Товарищи, возражавшие против такого определения (познание) и ссылавшиеся к тому же на Плеханова, например, Лелевич, делали это по глубокому

недоразумению. Позже стали утверждать, что я выражал правильную, но недостаточную и неопределенную мысль, упуская якобы классовый характер искусства. Но классовая борьба мною не упускалась, условный же *методологический* характер некоторых высказанных мною раньше мыслей я подчеркивал тогда и подчеркиваю теперь. Не стоит ломиться в открытую дверь. Откуда же такая «неопределенность»? Она вызывается односторонним, но не методологически, а ошибочно односторонним толкованием классового характера искусства. У тов. напостовцев получалось: раз художник вольно или невольно отражает в своих произведениях интересы данного класса, он не может быть полезен другому; никакого объективного критерия нет; буржуазный писатель, попутчик не может быть полезен пролетариату, не может дать объективно ценных вещей. Такое толкование классового принципа, классового подхода к литературным произведениям граничило с классовым релятивизмом. Вот почему приходилось и приходится «неопределенно» напоминать и выдвигать некоторые элементарные марксистские положения. В другом литературном споре, скажем, с людьми, отрицающими классовый характер искусства, надобно, наоборот, подчеркивать именно этот характер, как это справедливо делал Плеханов в споре с народниками, с Мережковским, Ивановыми-Разумниками и т. д. Но в споре, например, с махистами он предостерегал от греха субъективизма и настаивал на существовании и в науке и в искусстве объективных критериев.

Всякому овощу свое время.

ФРЕЙДИЗМ И ИСКУССТВО

I. ТЕОРИЯ СНОВ-СИМВОЛОВ

Теории психоанализа Фрейда наши ученые и публицисты уделяют за последнее время все больше и больше внимания. Об этом свидетельствует ряд работ Фрейда и его последователей, вновь переведенных на русский язык, оригинальные и компилятивные статьи, помещаемые в журналах, попытки соединить фрейдизм с марксизмом. Особое значение для всех, интересующихся областью искусства, представляет вопрос, в какой мере учение Фрейда может быть использовано и учтено для марксистского литературоведения. Вот почему надо приветствовать статью И. Григорьева «Психоанализ как метод исследования художественной литературы» [1].

И. Григорьев, на наш взгляд, совершенно правильно отметил ошибки и крайности, допускаемые фрейдистами при анализе произведений искусства. Верно и то, что сугубыми произвольностями и натяжками грешат наши отечественные последователи Фрейда, доводя его метод в литературоведении подчас до явного абсурда. Беда, однако, в том, что сам Григорьев предлагает такое применение психоанализа в искусстве, которое вызывает очень законные сомнения в

[1] См.: «Красная новь», 1925, № 7, с. 224—241.

его целесообразности. Пытаясь соединить фрейдизм с марксизмом, Григорьев допустил ряд грубейших ошибок, весьма показательных и отнюдь не случайных для фрейдизма.

И. Григорьев полагает, что в литературоведении могут быть плодотворно использованы только некоторые стороны психоанализа. Плодотворной гипотезой представляется автору, главным образом, учение Фрейда о динамическом бессознательном. В отличие от психологов старых школ, Фрейд утверждает, что наше бессознательное ведет свою особую активную жизнь, прорываясь в сферу нашего сознания в искаженном виде. Данные нашего сознания являются как бы символами, особыми знаками огромного бессознательного комплекса чувств и стремлений, носящих в основе своей сексуальный характер. Путем сложного психоаналитического метода мы можем истолковать, раскрыть то подлинное, что скрывается за этими символическими знаками. Своеобразные задачи такой расшифровки встают и перед аналитиком художественных произведений. Отвергая сексуальную теорию Фрейда, И. Григорьев находит, что учение о динамическом бессознательном наносит удар наивно-реалистическому пониманию искусства. Художник не стремится бесстрастно познать и изобразить действительность. Действительность, конечно, отражается художником в его произведении, но «центр тяжести» не в этом отражении, а в поведении, в намерениях художника. Намерения же художника, будучи в огромной степени бессознательными, прорываются в особых иероглифах — образах. «Подобно тому, как в символы сна врывается вытесненное намерение, так в знаках художественного произведения, но более искусно, транспонировано намерение художника». Отсюда: «действительность, поскольку она отражена в сюжете, образах и т. д., только прием для обнаружений намерений художника». Нужно уметь толковать эти сны наяву, расшифровывать их темный и скрытый смысл. К этому сводится задача психоанализа в искусстве.

Сказанное вполне согласуется и вытекает из учения Фрейда. И. Григорьев только подчеркнул кое-что из того, что обычно у фрейдистов остается иногда затененным. По мнению Фрейда, особенность художника состоит в том, что подсознательные чувства раннего детства, носящие сексуальный характер, позднее перерабатываются им в образы-символы. Художник побеждает запретные чувства, переводя их на особый язык своей фантазии и воображения. Переживая их идеально, скрывая их в образах, в продуктах своего творчества, он избавляет и себя и других от того, чтобы пережить, испытать их в действительной жизни. Действительность, по Фрейду, в художественных произведениях на самом деле является только приемом, символом. Теория снов-символов логически вытекает из всей системы Фрейда Тому, кто усомнился бы в этом, мы очень рекомендуем внимательно присмотреться к ядру учения Фрейда об «я» и «оно». «Я» — сознание, «оно» — бессознательная стихия. «Я» — сознание зрячее, «оно» — бессознательное, слепое. «Я-сознание» обуздывает «оно», но как? «Я-сознание» является лишь агентом «оно», творящим волю своего господина. Сознание — раб бессознательного, сознание предупреждает бессознательное об опасности, сдерживает его, но

целиком от него зависит. Сознание воплощает намерениябесс означательного. *В учении Фрейда об «я» и «оно» таким образом устанавливается лишь одна зависимость сознания от «оно-бессознательного». Фрейд упоминает и о внешней среде, но нигде им не усматривается, не анализируется зависимость сознания от этой среды.* И не есть ли «оно-бессознательное» также и внешний мир? Фрейд обходит этот вопрос, но очень показательно, что бессознательное именуется «оно». Так называется объект. Раз сознание связано только с «оно», с бессознательным, и не связано со средой, теория снов-символов, где данные сознания символизируют *одни лишь намерения бессознательной стихии, напрашивается сама собой.*

Возвращаясь к Григорьеву, заметим прежде всего, что понимание реалистического искусства, бесстрастно отражающего действительность, им слишком упрощено. Ни Белинский, ни Чернышевский, ни Плеханов никогда не трактовали реализм в искусстве в качестве пассивного отражения жизни. Они всегда твердо помнили, что художник, мысля образами, чувствует, страдает и блаженствует. Художники-реалисты — Толстой, Бальзак, Флобер и даже Золя — тоже не занимались бесстрастным копированием действительности. То, что человек, получая впечатления от внешнего мира, производит отбор и воспринимает далеко не все, это тоже давным-давно известно и установлено прочно экспериментальной психологией до Фрейда, и совсем не нужно быть сторонником Фрейда, чтобы утверждать, что мир действительности перерабатывается в восприятиях субъектом. Если тем не менее сторонники реалистического понимания искусства говорили и говорят об изображении и отражении действительности в художественных произведениях, об объективности и точности этого отражения, то на это были и есть очень веские основания.

И. Григорьев, отправляясь от наличия динамического бессознательного в психике человека, устанавливаемого психоанализом Фрейда, предлагает рассматривать художественные произведения как своеобразные сны-символы, за которыми скрываются намерения художника. Непонятно, почему следует ограничиться в данном случае только областью искусства. Совершенно очевидно, что, принимая такую гипотезу, мы обязаны и научные дисциплины толковать тоже как своеобразные сны-символы. Несмотря на большую субъектив ность и «интимность», у искусства, как и у науки, один и тот же объект, одна и та же действительность: природа, общество людей, их мысли и чувства. Материалисты-искусствоведы всегда это утверждали. Они считали, что искусство от науки отличается не *объектом*, а *способом* обработки этого объекта: особенность искусства они видели в образном, в конкретном восприятии и передаче мира, а не в том, что у искусства этот мир качественно другой, чем у науки. Объект один и тот же.

Если данные художественного восприятия в отношении к объекту подобны снам-символам, то точно такими же снами-симвлами являются и данные научного восприятия. Во сне мы не только видим, но и рассуждаем, спорим, анализируем. Кто утверждает, что действительность для художника только прием, то же самое должен ска-

зать и про ученого. Но тогда мы должны пойти дальше и сказать: мы не знаем, существует ли внешний мир или он только является нашим представлением. Если он только прием-символ, то он в лучшем случае дает нашим ощущениям и представлениям какие-то толчки, он причиняет нам ощущения и представления, не стоящие, однако, ни в каком реально познавательном отношении к действительности, существующей вне нас. Легкий стук, шорох во сне воспринимается и претворяется в величественную картину грозы с громом, с ливнем, с небом, покрытым тучами, и т. д. Но толчком к символам-снам могут быть и внутренние, органические раздражения, смутные желания и чувства. *Символ по природе своей лишен внутреннего сродства с предметом, который он символизирует. Символ есть условный, случайный знак.* Старый символ искупительного страдания — крест — ни в какой органической связи с самим страданием не находится.

Что же у нас получается в итоге?

Взгляд на искусство и на науку как на мир своеобразных символов, транспонирующих намерения художника и ученого, с логической неотвратимостью ведет либо к агностицизму, либо к субъективному идеализму. В начале своей статьи И. Григорьев замечает, что теория Фрейда, взятая в своем логическом завершении, «вызывает в памяти величественные метафизические системы Платона, Шопенгауэра и т. д.». К этому следует прибавить: «величественные метафизические системы» вызывает в памяти и попытка Григорьева подменить реалистическое понимание искусства теорией снов-символов. Возражая против «пассивного» реализма, И. Григорьев в полном соответствии с Фрейдом выдвинул совершенно идеалистические аргументы.

Автор руководствовался явно благими намерениями примирить фрейдизм с марксизмом в искусствоведении. *Но кардинальнейшим вопросом в марксизме является вопрос об отношении мышления к бытию, субъекта к объекту. Не только в философии, не только в науке, но и в искусстве нельзя шагу сделать вперед, не уяснив себе этого вопроса.* Григорьев дал ответ не по Марксу, а по Фрейду. Люди, стоящие на материалистической точке зрения Маркса, полагают, что наши ощущения и представления имеют не только субъективное значение, но и объективное, что они отражают действительность и в науке и в искусстве и не как иероглифы и символы, а как образы мира. Этим мы отнюдь не хотим сказать, что эти отражения являются точной, безусловной копией действительности, что наши образы мира абсолютно верно воспроизводят этот мир. Объект никогда не равен субъекту. Окружающий нас мир прежде всего бесконечно более богат, разнообразен, чем его отражения в нашей психике. Мы знаем о нем до сих пор все же чрезвычайно мало. Но эти отражения не являются и символами, т. е. условными, произвольными знаками, за которыми скрыты только намерения. Отражения относительно точны, верны и объективны. Тот, кто придерживается этого взгляда, и в произведениях искусства будет искать точности и верности и соответствия действительности, ни на миг не упуская, конечно, и намерений.

К слову скажем, что определение искусства, которое дают некоторые напостовцы — искусство есть средство эмоционального заражения,— очень легко уживается с идеалистическими и агностическими теориями. Такое определение недостаточно, ибо игнорирует и не отвечает на основной вопрос об отношении мышления к бытию.

Могут сказать, что истины искусства в отличие от научных истин исключительно субъективны. Такого взгляда придерживается, например, Ле-Дантек в своей интересной книге «Познание и сознание». Он утверждает это на том основании, что произведения искусства толкуются до сих пор вкривь и вкось, что об одной и той же вещи существуют сотни мнений, что есть ровно столько художественных истин, сколько имеется художников. «Вне науки слово «истина» не имеет никакого значения». Это утверждение ошибочно. Согласия нет и среди ученых Общепризнанность научных истин не только оспаривается сплошь и рядом учеными, принадлежащими к разным направлениям и школам, но не убедительна для миллионов людей. Искусство более субъективно, наука более безлична — это так, но тут различие условно Субъективизм в науке порой бывает более силен, чем в искусстве, особенно там, где явно затронуты классовые интересы. О теории прибавочной стоимости Маркса спорят больше, чем о «Кавказском пленнике» и «Холстомере» Л. Н. Толстого. Теория Дарвина до сих пор встречает сонмы ожесточенных противников. Романы Бальзака, Флобера, Толстого, произведения Гоголя, Чехова дают несомненные, пусть не полные, художественные истины. Словом, понятие истины имеет значение не только в науке, но и в искусстве. Намерения и там и здесь неустанно врываются и дают знать о себе. Если слово «истина» не имело бы значения в художестве, то мы должны были бы сказать, что художник в противоположность ученому вращается исключительно в субъективном мире, что он солипсист. Тогда он создавал бы вещи, понятные только ему одному Но это не так: ученый обобщает общественный опыт людей в понятиях, художник обобщает тоже общественный опыт, но в образах. Искусство есть явление социальное; тот же, кто утверждает, что истины искусства исключительно субъективны, тем самым отрицает и общественное происхождение искусства и общественную значимость художественных произведений. Он смотрит на произведение как на продукт узкоиндивидуального творчества, а на художника как на существо, лишенное социальных связей. Такое воззрение чуждо марксизму, но оно, как мы увидим ниже, лежит в основе методики искусствоведов-фрейдистов. Субъективизм в решении проблемы об отношении мышления к бытию прочно связан у них с субъективным методом в толковании произведений искусства.

II. НАМЕРЕНИЕ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Данные нашего сознания, утверждают фрейдисты, подобны снам-символам. За ними скрываются намерения. Действительность — только прием. Несовместимость этой явно идеалистической теории с марксизмом мы уже постарались показать.

Как, однако, обстоит дело с намерениями в их отношении к действительности? Допустим, что наши суждения и образы являются снами-символами по отношению к нашим намерениям; вытекает ли отсюда, что действительность есть прием? Возьмем наиболее наглядный и простой пример с применением психоанализа Фрейда. Л. Джемсон, тоже пытающийся соединить фрейдизм с марксизмом, в своих «Очерках психологии» со слов психолога Бернгарта Гарта рассказывает о таком случае. Учитель одной воскресной школы из религиозного человека сделался страстным атеистом:

«Он настаивал, что пришел к этой точке зрения в результате продолжительного и добросовестного изучения предмета, и, действительно, он приобрел поистине широкие познания в области религиозной апологетики... Тем не менее имевший впоследствии место психоанализ открыл реальный комплекс, обусловивший его атеизм: девушка, за которой он ухаживал, вышла замуж за одного из наиболее восторженных в религиозном отношении его товарищей учителей по воскресной школе. Причинный комплекс — злоба на своего счастливого соперника — выявился в отказе от тех верований, которые раньше были причиной такой близости между товарищами. Аргументы, изучение, цитаты были только результатом рационализации» (Л. Джемсон. Очерки психологии, стр. 4—5).

Вот типичный и наиболее простой случай применения психоанализа. Установлен примат намерения и служебная, подчиненная роль познавательных суждений. Намерение — чувство злобы — прорвалось в сферу сознания не прямо, а искаженно, в символах. Символами являются аргументы, цитаты, изучение. За всем тем вправе ли мы спросить о познавательной ценности этих шифров и символов, или скажем вслед за фрейдистами и т. Григорьевым, что можно, разумеется, поставить вопрос и об отражении действительности, в данном примере — о логической убедительности аргументов и цитат, но что это не главное?

Вопрос о познавательной ценности содержаний нашего сознания не стоял бы ни в науке, ни в искусстве лишь в том случае, если бы мы признали, что кроме наших намерений и нашего поведения ничего в мире не существует и наши ощущения, представления и мысли служат выражением одних этих намерений. Для Фрейда и его последователей, пришедших к величественным метафизическим системам Платона и Шопенгауэра, так оно и есть. Мы же, марксисты, стоим на другом. Мы полагаем, как было указано нами, что кроме наших намерений существует независимый от нас мир, что он дан был задолго до появления наших намерений. А раз кроме наших намерений существует независимый от нас мир, то ясно, что мы имеем полное основание заинтересоваться, в каких отношениях наше мышление, наши образы находятся не только к намерениям, но и к этой действительности. Допустим в примере с учителем, что психоанализ точно вскрыл настоящие побуждения учителя, однако это не снимает вопроса, насколько логически убедительны аргументы и цитаты учителя в пользу атеизма. И если бы учитель обладал художественным даром и свои атеистические воззрения попытался бы показать в об-

разах, то мы в равной степени имели бы полное основание полюбопытствовать — верно и убедительно ли отражена в образах система атеистического мировоззрения, т. е. мы заинтересовались бы вопросом об отражении действительности в произведении. Все дело в том, что у учителя не одно, а два намерения: одно скрытое — злоба к противнику, а другое открытое — связанное с первым стремление нанести вред противнику силой логической аргументации в пользу атеизма.

Скажут: в примере с учителем аргументы, цитаты являются, несомненно, теми самыми символическими знаками, о которых говорят фрейдисты и за ними т. Григорьев. Совершенно справедливо. *Они являются символами по отношению к намерению и к поведению, но они отнюдь не служат символами по отношению к действительности.* Григорьев вслед за фрейдистами спутал эти два отношения. Он начал с утверждения, что в художественных образах транспонируется поведение художника, а отсюда заключил, что действительность в художественном произведении вообще только прием, символ, иероглиф и что заниматься вопросом об отражении ее в произведении неинтересно и ненужно. Заключение совершенно незаконное, ничем не оправданное и не марксистское. Нужно отметить, что, делая такой вывод, И. Григорьев только вторит школе Фрейда. Фрейдисты при анализе художественных произведений обычно ограничиваются выяснением, как в символах-образах скрываются бессознательные импульсы художника. Вопроса об отражении действительности они не исследуют и не решают. С их точки зрения это вполне последовательно. Тот, кто придерживается идеалистической системы взглядов, может ограничиться выяснением отражений в нашем сознании одних намерений, ибо реально существуют одни лишь намерения, мир есть их символ; объекта, не зависимого от нас, не существует, или нам ничего о нем не ведомо.

Отправляясь от идеалистического построения Фрейда, И. Григорьев опять-таки в полном согласии со школой Фрейда неправильно и неверно разрешил вопрос об отношении поведения и импульсов человека к познавательному процессу. Едва ли самый «пассивный» реалист решится утверждать, что скрытые и открытые чувственные стимулы не имеют гигантского значения в творчестве художника и ученого. Художник мыслит и чувствует образами, потому что «намеревается». Желание — отец всякого познания, в том числе и художественного. Томимый желаниями, человек ставит себе цели и соответственным образом действует. Желания, намерения входят таким образом составною частью в практику общественного человека; значение же практики в познавательном процессе достойным образом оценено марксизмом. Успех наших действий, писал Энгельс, доказывает согласие наших восприятий с предметной природой воспринимаемых вещей. Второй тезис Маркса о Фейербахе гласит: «Вопрос о том, обладает ли человеческое мышление предметной истинностью,— вовсе не вопрос теории, а *практический* вопрос. В практике должен доказать человек истинность, т. е. действительность и мощь, посюсторонность своего мышления. Спор о действительности или недей-

ствительности мышления, изолирующегося от практики, есть чисто *схоластический* вопрос».

Желания и побуждения, входящие составной частью в практику, проверяют достоверность, силу и объективность нашего мышления. Вопрос о действительности мышления не только не снимается практической деятельностью человека, а, наоборот, эта деятельность является единственным и универсальным критерием ценности всякого познания, научного и художественного. У фрейдистов же получается «шиворот-навыворот»: так как наши ощущения, мысли, представления, образы обуславливаются поведением человека, то действительность есть только условный знак, прием; важны намерения, поведение, а не отражения в сознании действительности. Поведение человека определяет систему его воззрений, это альфа и омега марксизма; весь вопрос, однако, в том, каково это поведение, помогает ли оно человеку познавать мир или препятствует такому постижению? Чтобы ответить на это, надо знать, каковы именно побуждения, каковы практика и поведение человека в обществе. Предположим, что художник, имярек, до последнего предела ненавидит русскую революцию и Республику Советов. Не брезгуя никакими реакционными силами, он борется с ненавистной ему «совдепией» Служа верой и правдой такой практике и под непосредственным воздействием ее, он в своих романах, повестях, рассказах, статьях изображает русскую революцию и ее активных участников, скажем, так, как это делают за рубежом Шмелевы, Чириковы, Гиппиусы и т. д. Влияние поведения художника на его творение налицо. Предположим, далее, в угоду фрейдистам, что в анализе этого поведения мы пошли дальше и по пути школы Фрейда и в результате обнаружили в основе реакционных поползновений и домогательств наличие скрытых атавистических наклонностей — садизм, извращенную сексуальность и пр. Все это проецировано в соответствующие образы, типы, картины. Поставив вопрос, в какой степени верно отражена художником русская революция в этих типах, описаниях, мы приходим к заключению, что действительность совершенно искажена. Намерения, поведение художника не совпали с объективным ходом развития общественной жизни, поэтому он дал искаженную действительность. Наоборот, намерения и поведение художника, стоящего за пролетарскую революцию, помогли отразить более или менее правильно революционную действительность в меру его сил и разумения, ибо совпали с объективным ходом истории. Задача критика и в том и в другом случае сводится к выяснению намерений художника, но это одна сторона дела; другая, не менее важная, заключается в том, чтобы обнаружить, насколько эти намерения помогли или оказали противодействие воспроизведению действительности. Совершеннейшая схоластика — решать, что важней при анализе произведения — обнаружение скрытых или открытых побуждений художника, или выяснение, насколько верно и как отражена в произведении жизнь. И то и другое одинаково важно, и то и другое взаимно связано: поведение определяет степень достоверности отражения, в отражениях обнаруживается поведение. Поведение выясняет удельный социаль-

ный вес художника и его произведения, вскрывая их классовую природу, вопрос же об отражении действительности в произведении ставится потому, что существует мышление и существует бытие, субъект и объект и что разрешение антиномии между бытием и мышлением существенно важно не только в философии и в отдельных научных дисциплинах, но и в искусстве.

В учении Фрейда о взаимоотношениях «я» и «оно» устанавливается лишь одна зависимость «я-сознания» от бессознательности стихии, обусловленность сознания внешним миром совершенно игнорируется. Теперь мы с уверенностью можем сказать, чем объясняется такое игнорирование. Тут дело совсем не в методологической установке психолога, а в самом существе учения Фрейда. *Положение, что сознание зависит не только от бессознательного, но прежде всего от бытия, от внешнего мира, подтачивает в корне основу Фрейдовой теории.* Раз мышление обусловливается бытием, то нельзя свести работу сознания к исключительному выполнению директив бессознательной стихии, пусть эти директивы и подвергаются цензуре сознания; очевидно, функция сознания гораздо шире. Сознание дано нам не только для того, чтобы «символизировать» наши бессознательные намерения, но и для того, чтобы мы могли познавать объективную реальность. «Символизм» намерений — здесь побочный продукт. Тот же, кто мыслит по Фрейду, упирается неизбежно в мысль, что истина есть только выражение наших намерений, т. е. в субъективизм.

Субъективизм при решении проблемы, в каком отношении намерения и поведение художника находятся к художественной истине, просачивается иногда в такую среду, где ему, казалось бы, совсем не должно быть места. Так, наши пролеткультовцы, главным образом те из них, кто пытается соединить пролетарскую культуру с футуризмом, не устают противополагать практику, поведение, «целеустремительность» «пассеизму», подразумевая на деле под «пассеизмом» способность нашего научного и художественного сознания действительно постигать и отражать бытие.

На намерениях свихиваются и многие из тов. напостовцев. У них классовые намерения сплошь и рядом заслоняют кардинальнейший вопрос и в искусстве об отношении мышления к бытию: раз классовый, не может быть никакой речи об объективности содержаний нашего сознания; причем объективность они понимают в смысле бесстрастности и незаинтересованности ученого и художника, а не в смысле соответствия их субъективных восприятий объекту. Поэтому они неизменно приходят в неистовство, как только заходит речь, насколько точно и верно та или иная действительность отражена в художественном произведении, считая такие толки и рассуждения посягательством на диктатуру пролетариата; впрочем, это на практике им не мешает кричать о преступных искажениях революционной действительности, допускаемых злостными попутчиками.

III. БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ

В одном отношении И. Григорьев, по-видимому, прав: учение Фрейда о динамическом подсознательном не целиком, а частью, принадлежит к плодотворным гипотезам в области индивидуальной психологии. Фрейд разрушает поверхностно-рационалистический взгляд на человеческую психику, подточенный, однако, основательно и до него. Несомненно, что за порогом нашего сознания лежит огромная сфера подсознательного, что это подсознательное совсем не похоже на склад или на кладовую, где до поры до времени наши желания, чувства, намерения пребывают в состоянии бездеятельного покоя или сна. Вытесненные по тем или иным причинам на задворки нашего сознания, они ведут очень активную жизнь и, достигая известной силы, прорываются неожиданно в наше сознательное «я» иногда в кривом в искаженном, в обманном виде. Наивно полагать, что наше сознание всегда и во всем управляет собой и подчиняет себе наши желания и мысли. Сплошь и рядом оно само является приказчиком, выполняющим волю своего господина.

Учение Фрейда, таким образом, подтверждает в искусствоведении, что творческий акт художника нельзя сводить к одним лишь рационалистическим приемам, к технике, к конструкции, к энергичной словообработке. Интуиция и инстинкт играют здесь решающую роль. Динамическое бессознательное, вводимое психоанализом Фрейда, раскрывает более точно содержание понятия об интуиции. Интуиция — это наше активно действующее бессознательное. Интуитивные истины достоверны, непреложны, не требуют логической проверки и часто не могут быть проверены логическим путем именно потому, что складываются предварительно в подсознательной области нашей жизни и обнаруживаются затем сразу, вдруг, неожиданно в сознании, как бы независимо от нашего «я», без предварительной его работы. Отсюда ощущение их внешности, посторонности. Нам кажется таинственным появление интуитивных истин, они «осеняют» нас, посещают нас как нежданно-негаданные гости. Эту «таинственность» объясняет психоанализ. Собственно, бессознательное никогда не отрицалось марксистами ни в психологии, ни тем более в искусстве. Бессознательные, инстинктивные, интуитивные намерения художника всегда учитывались марксистами-искусствоведами. Психоанализ Фрейда в известном смысле вскрывает механику индивидуального подсознательного, как оно прорывается наружу. Но и в этой области, как мы увидим далее, надо сделать ряд очень важных оговорок.

Затем, динамическое бессознательное несомненно подчеркивает значение чувственных и иных импульсов в художественной и научной деятельности. Взгляд на художника и на ученого, будто они приходят к данному комплексу образов или научных понятий лишь потому, что *убеждаются* в логической или эстетической их ценности, сильно ограничивается психоанализом Фрейда. «Убеждается» и художник и ученый прежде всего потому, что желает себя убедить. Желания, намерения заставляют выбирать такие доводы, подбирать такие

образы, которые наиболее соответствуют этим желаниям. Художнику и ученому только кажется, что он бесстрастно «под углом вечности» руководствуется чисто научными и чисто художественными заданиями. Такая рационализация чаще всего совершается бессознательно, как бессознательными и скрытыми остаются намерения художника и ученого. Отсюда задача искусствоведа — разоблачать этот иллюзорный рационализм, подставлять под него скрытые намерения. Принципиально нового тут для марксизма ничего нет: марксизм в искусстве издавна пользовался этим методом. Пожалуй, психоанализ Фрейда поучителен в том отношении, что показывает, с какими трудностями сопряжена эта работа «снятия покровов» с помыслов ученого и художника, тщательно иногда завуалированных. Сложными, иногда обходными путями надлежит здесь пользоваться, требуется очень тонкая и кропотливая работа. Фрейдизм обращает наше внимание и заставляет ценить детали тогда, когда прямой анализ наталкивается на ряд препятствий. В этих случаях значительную помощь может оказать отдельная сцена, картина, фраза, образ, обмолвка. Часто эти мелочи бывают характерней костяка самого произведения. У нас же сплошь и рядом орудуют дубьем и топором там, где нужен ланцет. Храбрость обнаруживают изрядную, но метод Маркса от этой храбрости терпит явный ущерб. Идеологический арсенал, откуда выбирается «оружие критики», довольно убогий: «обывательщина», «мелкобуржуазный», «помещичий» — и дело в шляпе; причем и эти-то понятия употребляются больше не в аналитическом смысле, а в ругательном и изобличительном. За пределами критики обычно остается самое важное — индивидуальное лицо писателя. «Храбрость» без достаточных оснований ведет к подозрительной безапелляционности суждений. Все ясно, все решено, все доказано и исчерпано. Нет и намека на ту осторожность и даже нерешительность, которые звучат, например, у самого Маркса в известном его суждении о произведениях греческого искусства. Безапелляционность, в свою очередь, ведет к быстрым отлучениям «еретиков» Известно, что у нас сейчас отлучают и художников и критиков решительно, неукоснительно и ежечасно. Впрочем, недреманное око напостовцев может усмотреть полемический «уклон» с нашей стороны.

Теория динамического бессознательного учит, дальше, с очень большой осмотрительностью относиться к рационалистическим толкованиям мотивов и поступков героев и персонажей анализируемого произведения. Критики, в том числе и марксисты, иногда требуют от художника, чтобы он ясно, внятно и разумно обосновывал действия и поступки своих героев. Когда же не находят такого рационального обоснования, начинают утверждать, что писатель произвольно заставил действовать своего героя. Но поведение героя, его высказывания, как и всякого человека, сплошь и рядом коренятся в бессознательном, они часто иррациональны в том смысле, что не поддаются и не могут быть объяснены сознательными мотивами. Из этого, конечно, не следует, что художник вправе приписывать своему герою какое угодно поведение по своему произволу. Из этого следует только одно: поведение данного героя может быть лишенным обычного, нормаль-

ного, узкорационального смысла, но оно должно органически вытекать из всей его природы. Если это поведение кажется немотивированным, внезапным и случайным с точки зрения содержания сознания этого героя, то оно должно быть мотивировано всем комплексом его скрытых и открытых чувств и намерений. Так как исследование динамики и механики бессознательного подчас представляет непреоборимые трудности, то от критика, как и от читателя требуется в этих случаях то, что называется чутьем. Только чутьем угадывается и оценивается сплошь и рядом, насколько внутренне мотивированы и согласны с природой героя те или иные его поступки. Особые трудности встают при анализе произведений писателя, у которого иррациональное начало в героях действует наиболее активно. Таковы, например, Достоевский, Шекспир. Из этого же вытекает, что передать другому эстетическую оценку, основанную на чутье, или аналитически отнестись к ней подчас дело совсем не легкое. Такая передача возможна только при условии созвучности.

Этим, пожалуй, и ограничивается то положительное, что содержится в учении Фрейда о бессознательном для марксистского искусствоведения. Большая часть того, что есть ценного в этом учении, в сущности, давно уже учтена марксизмом. Но это положительное нисколько не уравновешивается заведомо отрицательными и неприемлемыми для марксизма элементами в этом учении.

Марксизм никогда не отрицал динамики бессознательного, но, пользуясь широко этим понятием, он вкладывал в него иное, чем у Фрейда, содержание. Мы тоже полагаем, в согласии с Григорьевым, что дело психиатров и психопатологов определить, в какой мере ими может быть для их специальных исследований использовано утверждение Фрейда, что все наши импульсы сводятся к сексуальному влечению. Возможно, что при психоанализе явлений патологического характера положение Фрейда способно дать ценные результаты. Фрейд в области психопатологии собрал богатый и интересный материал, тщательно его проработал, и только дальнейшая опытная проверка может установить, насколько и в каком объеме в психопатологии будет использовано это положение Фрейда. Едва ли, однако, можно сомневаться, что в нормальной жизни и деятельности людей помимо сексуального влечения имеются и другие не менее сильные стимулы: голод, социальные импульсы и т. д. Тем более это надо сказать про так называемый Эдипов комплекс [1], к которому обычно фрейдисты пытаются свести основное содержание художественных произведений. Марксисты-искусствоведы установили, что на заре человеческой культуры искусство непосредственно зависело от того, как человек трудился и как он добывал себе пищу. Между тем, по Фрейду первоначальные истоки искусства мы должны искать в преодолении Эдипова комплекса, который все же в сублимированном виде остается главной темой художественных произведений и по сию пору. Это совершенно произвольное допущение, и те явные несураз-

---

[1] Эдипов комплекс — сексуальное чувство к матери и враждебное к отцу.

ности, которыми пестрят исследования фрейдистов в искусстве, только подтверждают односторонность их теории. Бессознательное марксисты никогда не сводили к одним сексуальным влечениям, еще более им чуждо учение об Эдиповом комплексе, носящее на себе очевидные психопатологические черты. Бессознательное, по Фрейду, содержит в себе низшие, атавистические влечения человека. «Запрещенные» ходом культурной жизни человечества, вытесненные в глубь нашего существа, они дают о себе знать, прорываясь при благоприятных случаях в наше сознание в сублимированном, искаженном виде. Марксистская социология и это утверждение считает односторонним и, следовательно, неверным. Наши подсознательные влечения имеют более разнообразный и богатый характер. В подсознательную сферу переводятся и те чувства и желания, которые приобретаются, накапливаются и совершенствуются в процессе нашего общественного развития. Таковы, например, социальные инстинкты. По мере того, как они приобретают характер привычки, механизируются, они переводятся из сферы сознания в сферу подсознательного. Самопожертвование, храбрость, солидарность, тяготение к обществу и т. д. носят сплошь и рядом такой же подсознательный характер, как и скрытые сексуальные атавистические побуждения, выдвигаемые фрейдистами. По-видимому, не только подсознательное ведет войну с сознанием, но в самом подсознательном ведется неустанная борьба между различными влечениями. Ход и исход этой борьбы определяется окружающей средой, более поздние и прогрессивные подсознательные влечения при неблагоприятных условиях могут быть задавлены и уступают место атавистическим побуждениям. Так, кровавая война, начавшаяся с 1914 г., несомненно пробудила садизм, разрушительные инстинкты и пр. Человечество идет «вперед и выше» не прямыми, а сложными окольными путями, оступаясь, отступая, пользуясь обходным движением. Господствующий класс в эпоху своего расцвета развивает в себе наиболее положительные инстинкты; стремясь под уклон, он в интересах самозащиты бывает вынужден обращаться и культивировать в себе чувства, осужденные, казалось бы, историей.

Процесс рационализации, диссоциации, сублимации наших бессознательных намерений подлежит сложной и трудной расшифровке и в науке и в искусстве. Но едва ли будет правильным воззрение, к которому обычно склоняются фрейдисты, что вся работа нашего сознания, в сущности, сводится к иллюзорному самоуспокоению и самообману: под бессознательные намерения наше сознание подставляет логические понятия, суждения или эстетические образы. Оно обманывает нас. В отношении к художнику фрейдизм это устанавливает в довольно категорической форме, утверждая, что вся творческая работа его сводится к безболезненному изживанию в образах первоначального Эдипова комплекса [1]. Между тем, наши желания, интересы, намерения коренятся не только в области безликого бес-

[1] Художник, конечно, изживает идеально реальные импульсы, но они не сводятся к Эдипову комплексу.

сознательного. Значительная их часть осознается непосредственно. Человек не является исключительно рациональным животным, но он не принадлежит и к животным совсем иррациональным. Напомним замечание Маркса, что архитектор отличается от пчелы тем, что у него заранее есть план построения. Человек ставит себе цели, осознает свои намерения и стремится их удовлетворить. Практика и опыт ежедневно и ежечасно убеждают нас в том, что мы достигаем или не достигаем того, чего желаем и к чему сознательно стремимся. Между бессознательными и сознательными намерениями нет той пропасти, которую пытается вырыть школа Фрейда. Рабочий бессознательно может стремиться к уничтожению власти капитала, но, соединившись с другими и осознав себя как класс, он ставит те же самые цели, но уже сознательно. Нет поэтому необходимости всегда и всюду зашифровывать свои намерения. Работа сознания часто сводится к расшифровке наших намерений, по крайней мере тех, которые, по мнению человека или класса, заслуживают открытого и «законного» удовлетворения. Зашифровка или расшифровка зависит в конечном итоге от выгоды и пользы. Пролетариату сейчас выгодно расшифровывать свои самые «грубые» намерения, буржуазии выгодно, напротив, зашифровать свои самые тонкие вожделения. Все зависит от времени и места. Рационализация и сублимация намерений происходит только при известных условиях, когда группе людей, классу нужно, выгодно и полезно скрывать свои намерения или когда к этому ведет своеобразие общественных отношений. Сводить всю работу индивидуального и общественного сознания к самообману нет никаких оснований.

Сделав это значительное ограничение, следует еще раз подчеркнуть, что марксизм всегда признавал наличие индивидуально и общественно бессознательных намерений, тщательно загримированных и законспирированных. «Подобно тому как в обыденной жизни проводят различия между тем, что́ человек думает и говорит о себе, и тем, что́ он есть и что́ он делает на самом деле, так тем более в исторических битвах следует проводить различие между фразами и иллюзиями партий и их действительной природой, их действительными интересами, между их представлением о себе и их реальной сущностью» (Карл Маркс, «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»). О таком самообмане людей говорится в том же «Восемнадцатом брюмера». В эпохи революционных кризисов люди начинают усиленно воскрешать старых героев, старые даты, пароли, костюмы и т. д. «Прежние революции нуждались в воспоминаниях о всемирно-исторических событиях прошлого, чтобы обмануть себя насчет своего собственного содержания». В формах общественного сознания, в политических, правовых, религиозных, эстетических нормах, суждениях, воззрениях выражаются интересы людей, но они бессознательно зашифрованы, скрыты. Поверхностному взгляду их не видно. Сами люди, придерживающиеся тех или иных взглядов, глубоко убеждены, что их воззрения чисты от реальных импульсов и намере-

ний. Поэтому задача социолога, историка, публициста, критика сводится к «снятию покровов», к расшифровке представлений и мнений, к переводу их на более реальный язык классовых домогательств, страстей, побуждений. Этим методом посильно до сих пор пользовались и пользуются марксисты, анализируя различные стороны общественного сознания. Показательные примеры, как вскрываются марксистами реальные нужды и поведение человека в искусстве, можно найти не в малом количестве хотя бы у Г. В. Плеханова. Так, он утверждал, что красивым и прекрасным общественному человеку кажется полезное; но эта польза обычно зашифрована. Человеку кажется, что его понятия о прекрасном носят самоценный характер и далеки от всякой пользы. Многие художники, проповедуя теорию искусства для искусства, думают, что они оберегают его от низменного утилитаризма и хотят освободить искусство от чужеродных и несвойственных ему элементов. Плеханов рассуждал об этом иначе: «Склонность художников, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой» («Искусство и общественная жизнь»). Выходит, что эта склонность обнаруживает совсем не то «поведение» художника, которое существует в его представлении. Плеханов, далее, превосходно показал, что смена школ и направлений в искусстве, непонятная, необоснованная и странная на первый взгляд, становится понятной и обоснованной, если принять во внимание, что в общественной борьбе классов люди стремятся поступать, думать и чувствовать «как раз наоборот» тому, что думает и чувствует класс-антипод. Создатели французской слезливой комедии XVIII века, проповедуя ее взамен классической трагедии, выражали, в сущности, свою неприязнь против ее манерности, против изображения на сцене императоров и королей. А это, в свою очередь, случилось потому, что в сердцах идеологов третьего сословия «зародилась ненависть одновременно с жаждой справедливости». Слезливая комедия явилась своеобразным «символом» поведения этих идеологов. Чтобы не уходить в глубь веков, напомним, что наши контрреволюционеры бешено ненавидят теперь красный цвет не потому, что он им отвратен по своей природе, а лишь потому, что большевики сделали этот цвет символом своих стремлений. Подобно воскресному учителю, о котором упоминает Джемсон, они из ненависти к большевизму усиленно подбирают «аргументы и цитаты», в другое время и при других обстоятельствах, возможно, совсем не показавшиеся бы им убедительными. Правда, в отличие от учителя, в этом подборе они, являясь мракобесами, не обнаруживают ни широких познаний, ни виртуозности. Реальный комплекс их намерений, несмотря на рационализацию, тут очевиден и легко вскрывается.

Итак, марксизм всегда занимался расшифровкой динамически-бессознательных общественных намерений, и психоанализ Фрейда ничего принципиально нового в методологию марксизма не вносит. Но, сравнивая фрейдизм с методом расшифровки, которым пользуются марксисты, особливо в искусстве, нужно сказать, что есть ряд соображений, говорящих не в пользу учения Фрейда. Было уже

отмечено, что, вскрывая поведение человека в «символах» науки и искусства, марксизм никогда не упускал из внимания коренного вопроса об отношении мышления к бытию, меж тем фрейдисты, занимавшиеся анализом художественных произведений, считают этот вопрос несущественным и неуместным. Обычно они ограничиваются констатацией субъективных намерений писателя, сводя их к весьма спорному Эдипову комплексу. Понятие бессознательного у них настолько гиперболизировано, что человек, согласно этому воззрению, является иррациональным животным; работа сознания, в особенности у художника, сводится исключительно к обману себя и других. Непонятно, как возможна практика, приводящая человека к господству над природой и т. д. Есть еще одно не менее важное соображение, на котором следует остановиться сейчас несколько обстоятельней.

Марксисты, анализируя различные стороны общественного сознания, в том числе и произведения искусства, неизменно исходили из положения, что они имеют дело не с отдельным, изолированным индивидом, а с общественным человеком. Последователи Маркса всегда твердо памятовали, что политические, правовые, религиозные, эстетические воззрения складывались под определяющим влиянием биологических, климатических, географических и общественно-исторических условий. Но первые условия являются относительно устойчивыми и неизменными, общественно-исторические условия, наоборот, изменяются несравненно быстрей. К тому же общественная среда является наиболее близкой и непосредственной для общественного человека. Биологические и климатические условия поэтому влияют на человека через посредство искусственной общественной среды. Исходя из этих положений, ученики Маркса полагают, что главную причину изменений, эволюции нравов, убеждений, чувств следует искать в общественно-исторической среде. Поскольку психоанализ Фрейда ограничивается исследованием психологии и даже психопатологии отдельных людей, рассматривая их с естественнонаучной точки зрения, ему, как говорится, и книги в руки. Но фрейдисты, к сожалению, не ограничиваются этим исследованием и пытаются анализировать общественные намерения, чувства, взгляды, представления, образы. Из психологии они переходят в социологию, оставаясь, однако, на почве изучения изолированного от общества человека. Поступая так, фрейдисты тащат нас назад в лучшем случае к так называемой абстрактной естественнонаучной точке зрения, благотворной в биологии, в физиологии и в психологии, но справедливо осужденной еще Марксом для социологии. Это обычная ошибка ученых, в которую они впадают, переходя из области естествознания в область обществоведения. Обычно применение абстрактного естественнонаучного метода к явлениям общественного порядка приводит к тощим и отвлеченным, малосодержательным общим положениям. То же самое систематически случается и с фрейдистами, когда они расширяют рамки своего исследования и берутся за анализ таких форм общественного сознания, как искусство. Тов. Григорьев наглядно доказал в своей статье, что работы фрейдистов в области ис-

кусства дают «наиболее отрицательные и монотонные результаты». Но такие результаты, он полагает, получаются лишь потому, что фрейдисты слишком односторонне пользуются сексуальной теорией при истолковании художественных произведений. Это так. Но если фрейдисты, помимо сексуальных стимулов, признали бы и другие — голод, социальные инстинкты и пр., положение резко все же не изменилось бы: результаты и здесь оказались бы монотонными, ибо вместо психоанализа общественного человека они берут изолированного психического индивида. Из их работ никогда нельзя узнать, какая общественная среда, какие нравы, какой быт, какие общественные взгляды и каким образом повлияли на писателя и на его произведение. Как будто общественной среды совсем не существует в природе. Сравните монографию Плеханова об Ибсене с психоанализом Фрейда, примененным им к драме Ибсена «Росмерсгольм». Не в пример своим русским единомышленникам Фрейд мастерски воспользовался методом психоанализа. Согласимся с ним, что Реббека терпит крушение в конечном счете благодаря инцесту, т. е. сожительству с отцом. Однако основная художественная идея знаменитого драматурга пролегает не здесь: она содержится в трагическом столкновении сурового миросозерцания Росмерсгольма, который покорил себе Реббеку, с непосредственной, неорганизованной, активной, но аморальной силой жизни. Это — центральная идея лучших произведений Г. Ибсена — древо жизни, древо креста, пропасть между ними и третье — смутное царство в грядущем, где Ибсену чудилось органическое слияние древа жизни с древом креста: силы непосредственной жизни с требованием долга. Г. В. Плеханов не дал исчерпывающего анализа творчества Ибсена, в монографии есть значительные пробелы, но его анализ очень убедительно отвечает на вопрос, почему Ибсен не мог разрешить коллизии между долгом Бранда и аморфной жизненной сочностью Пер Гюнта. Плеханов показал в своей статье, что мораль Ибсена отвлеченна, лишена конкретного содержания. Благодаря этому обстоятельству Ибсен заходил в ряд безвыходных тупиков. «Бранд не понимает, что вечное движение («несотворенный дух») проявляется только в создании временного, т. е. нового: новых вещей, новых состояний и отношений между вещами». Не понимал этого и Ибсен. Почему это случилось с Ибсеном? Плеханов в результате анализа отвечал: «Тут виновата среда, окружавшая Ибсена. Эта среда (Норвегия, где родился и вырос Ибсен.— *А. В.*) была достаточно определенна для того, чтобы вызвать в Ибсене отрицательное отношение к ней, но она была недостаточно определенна,— потому, что слишком неразвита,— для того, чтобы породить в нем определенное стремление к чему-нибудь «новому»... Потому-то он и заблудился в пустыне безвыходного и бесплодного отрицания» (Г. В. Плеханов, «Генрик Ибсен»). «Психоанализ» Плеханова уводит нас в социологию, Плеханов рассматривает Ибсена как общественного человека, поэтому результаты его анализа отнюдь не монотонны и дают ответы на главные вопросы, интересовавшие Ибсена как художника. Психоанализ Фрейда проходит целиком мимо этих вопросов, он не касается основного содержания ни

«Росмерсгольма», ни творчества Ибсена. Инцест в драме все же деталь, хотя и очень существенная: трагедия Реббеки начинается не с этого момента, а с того, когда она почувствовала, что суровое мировоззрение Росмерсгольма лишило ее смелой воли.

Не понимая, что человек есть общественное животное, что наше поведение и помыслы нельзя понять, не изучив общественной среды, их питающей, фрейдисты еще более далеки от применения классовой точки зрения в искусствоведении. Это понятно. Точка зрения, рассматривающая индивида, изолированного от общественной среды, неминуемо ведет к отказу и от классового анализа: общественная жизнь со времени разделения общества на классы протекает в формах классовой борьбы; тот, кто отказывается от общественной точки зрения, тем самым, конечно, отказывается и от классовой. И. Григорьев считает, что фрейдизм может оказать известную услугу марксистам при анализе *техники*, с помощью которой создаются идеологические ценности, являющиеся надстройкой над экономическим базисом. Психоанализ, по его мнению, может показать, *каким образом* в религиозных, в нравственных и эстетических нормах следует обнаруживать реальные комплексы скрытых интересов. Утверждение это в корне ошибочно. Возможно, что для выяснения техники душевной жизни отдельного человека Фрейд сделал очень много, но для того, чтобы понять *технику*, при помощи которой реальные *общественные* интересы отражаются в общественных идеологических ценностях, надо знать *динамику* классовой борьбы. Без этого невозможно сделать ни одного шага. Но мы уже знаем, что динамика классовой борьбы органически чужда фрейдизму, и не было случая, чтобы фрейдисты, по крайней мере в лице своих наиболее авторитетных представителей, становились на классовую точку зрения при истолковании явлений общественной жизни. Тот, кто полагает, что здесь зло не так большой руки, стоит лишь соединить фрейдизм с марксизмом, сильно заблуждается: фрейдистам чужд органически социологический подход. Они субъективисты. Поэтому их метод в искусствоведении лишен всякого историзма. Они вынуждены топтаться на одном месте. Дальше монотонных результатов они и не могут пойти.

Еще на одном вопросе необходимо остановиться. Фрейдисты утверждают, что художник бессознательно вуалирует и тщательно зашифровывает в образах своего воображения свои подлинные намерения и свое поведение (Эдипов комплекс). Благодаря такому «идеальному» переживанию он освобождается от власти бессознательных импульсов. Не будем спорить на этот раз. Но вот в чем вопрос: скрывает ли в своих произведениях художник намерения своих героев? Известно, что, создавая те или иные типы, художник часто, так сказать, гримирует в них разные стороны своего «я». Все же ставить знак равенства между автором и изображаемыми им героями нельзя. Собакевич, Чичиков, Хлестаков, Онегин, Печорин, Платон Каратаев живут в произведениях своей собственной, отличной от писателя жизнью. Чтобы живописать, писатель должен отойти от них, объективировать их, даже наиболее близких и родных ему. Так вот, один

из основных методов, которым пользовались до сих пор большие мастера в искусстве, состоял как раз в разоблачении истинных намерений, чувств и мыслей изображаемых ими героев. Словом, художник не только скрывает, но и разоблачает. Он изображает своих персонажей не такими, как они о себе думают, и не такими, какими они представлялись бы нам, если бы жили среди нас, а такими, какими они являются в действительности. Сокровенные думы и чувства, тайные страсти и вожделения, нераскрытые преступления, все, что обычно тщательно хоронится от общественного мнения, от постороннего глаза, что не ведомо даже самому герою,— все это делает предметом своего изображения художник, во все эти потаенные углы и уголки человеческих переживаний проникает он силой своего творческого дара. Возьмите двух корифеев русской литературы — Толстого и Достоевского, во многом противоположных друг другу. И тот и другой с гигантской силой разоблачали своих геров и через них часто себя. Толстой «снимал покровы» со всего кажущегося, фальшивого, лживого, напускного, исковерканного современной цивилизацией,— Достоевский опускал нас в подполье человеческих чувств и мыслей, мучая и терзая себя и читателя. Мы хотим сказать — если, по мнению фрейдистов, к Толстому и Достоевскому необходимо применять психоанализ, то, с другой стороны, Толстой и Достоевский сами пользовались психоанализом. Своеобразный психоанализ в искусстве применялся давно до Фрейда. Художники разоблачали и себя, и своих героев. Но их свидетельства далеко не совпадают с учением Фрейда. Несмотря на колоссальную силу интуиции, ни Толстой, ни Достоевский не нашли, что в человеческой психике господствуют, по существу, психопатологические сексуальные чувства (Эдипов комплекс), или что бессознательные намерения, антиобщественные по своему содержанию, покрывают все поле нашего сознания и руководят нашими поступками. А они более, чем кто-либо, знали, какое значение динамическое бессознательное имеет в жизни человека. Далее, изображая своих героев, они были поистине далеки от монотонных результатов; вскрывая намерения людей, они инстинктивно рассматривали их в зависимости от окружающей общественной среды. Наиболее поучителен с этой стороны реалист Толстой. В своих произведениях он воистину был стихийный материалистический диалектик. Но даже более субъективный Достоевский, кажется самый притягательный для фрейдистов, знал, что личность неотрывна от среды. Его психоанализу отнюдь не был чужд элемент общественности. Кроме того, великие мастера художественного слова избегали монотонных результатов благодаря тому, что не скупились изображать действительность, которая питала их творчество своим могучим богатством и разнообразием.

IV. ВЫВОДЫ

На всем учении Фрейда лежит печать субъективизма и идеализма. Фрейд признает зависимость нашего сознания только от безликого бессознательного, тем самым решая отрицательно вопрос о

причинной связи сознания с внешним миром. Отсюда теория снов-символов. Данные сознания являются лишь символами и иероглифами, за которыми скрыты субъективные бессознательные намерения. Задача искусствоведа сводится к толкованию этих «сновидений» в художественных произведениях. Вопрос об отражении действительности художником отбрасывается. Намерения трактуются в субъективном смысле, оторванно от внешней среды. Такая методологическая установка марксистскому искусствоведению чужда, ибо марксизм и в науке и в искусстве исходит прежде всего из положения, что мышление определяется бытием и что наши восприятия являются не только иероглифами субъективных намерений, но и образами независимо от нас существующей действительности.

Учение о динамическом бессознательном, по-видимому ценное и плодотворное для психиатров, носит, тем не менее, односторонний характер. Оно гиперболизирует бессознательную стихию в индивиде, отрицая активность сознательных импульсов. Бессознательное фрейдисты сводят исключительно к сексуальным мотивам, не отводя никакого места иным, не менее могучим побуждениям. Сексуальные импульсы обнимают собой у них атавистические и патологические влечения: нарцизм, Эдипов комплекс, гомосексуализм, лесбийскую любовь и т. д. Психическая архитектоника личности, в том числе и личности художника, следовательно, носит психопатологический характер и должна, собственно говоря, служить объектом анализа только для психиатра и психопатолога. Положительные элементы в учении Фрейда о динамическом бессознательном (интуитивный процесс творчества, иррациональность поступков и действий под влиянием бессознательной стихии, рационализация скрытых импульсов и вытеснение их) большею частью и раньше учитывались марксизмом и в частности марксистским искусствоведением, но марксизм никогда не впадал в непомерные преувеличения фрейдистов.

В полном соответствии со своей субъективной идеалистической системой взглядов фрейдисты при психоанализе художественных произведений остаются на почве изучения изолированного от всего общества индивида. Подобно тому, как данные наших восприятий они рассматривают в связи не с внешней средой, а только со стихией бессознательного, художник, его герои, персонажи анализируются школой Фрейда изолированно от общественно-исторической среды. Фрейдисты имели бы основание это делать, если бы ограничивали себя областью психобиологических исследований. Между тем свой метод они все чаще и чаще начинают применять к явлениям общественным, механику и динамику которых можно понять путем анализа *общественного* человека, путем *общественного*, а не индивидуального психоанализа. На практике психоанализ Фрейда в искусствоведении подобен бегу на месте. Он лишен историзма. Русским фрейдистам, не знающим ни меры, ни ограничений, грозит к тому же прямая опасность увязнуть в открытиях, что такой-то художник стремился к кровосмешению, другой к отцеубийству, третий жаждал изнасиловать мать и т. д. Несуразности и преувеличения здесь легко могут выродиться в пикантную пошлятину.

Советская общественность уделяет сейчас фрейдизму, несомненно, большое внимание. Чем объяснить такой интерес? Некоторые стороны фрейдизма с внешней, с показной стороны выглядят как будто по-марксистски. Таково, например, учение о скрытых бессознательных намерениях, о рационализации и сублимации их. Взятые сами по себе, изолированно, эти стороны психоанализа имеют марксистскую внешность. Только приведенные в общую связь со всей системой взглядов Фрейда, они обнаруживают свое кровное сродство не с марксизмом, а с «величественными метафизическими системами». Обилие медицинских терминов, слишком позитивная внешность — все это склоняет к соблазну соединить фрейдизм с марксизмом. Особенно этому соблазну легко поддаются марксиствующие и марксистообразные беспартийные круги интеллигенции, тяготеющие к марксизму, но все же отстоящие от него на известной дистанции. Надо также помнить, что наше время напряженнейших классовых битв очень субъективное. Спокойное исследование вопроса почти исключено. Практика властно врывается в теорию.

Но есть, по всей вероятности, и другие причины. В связи со стабилизацией капитализма, с нэпом и с задержкой в темпе революционной борьбы на Западе у нас значительно возрос вкус и интерес к личным проблемам, среди которых проблема пола занимает весьма почтенное место. Кое-где замечается также разочарование в рациональном направлении и ходе общественной борьбы пролетариата. Известно, что нэп до сих пор подсознательно и сознательно иногда истолковывается как прямая сдача позиций сомнительным силам общественной стихии. Нотки безочарования и разочарования просачиваются даже в некоторые неустойчивые круги Коммунистической партии и комсомола. Фрейдизм с его апологией и гиперболизацией бессознательного и сексуальных влечений может прийтись по душе и вызвать большой интерес к себе в среде пошатнувшихся, впавших в полуразмагниченное состояние по поводу «будней революции». Впрочем, эти предположения есть только грубая наметка, кажущаяся нам вероятной, но требующая особого и более тщательного обследования. Пока мы хотим сказать, что фрейдизм как система взглядов с марксистским искусствоведением — не совместим.

P. S. В № 12 «Вестника Коммунистической Академии» за 1925 год помещена стенограмма содержательного доклада В. М. Фриче на интересующую нас тему «Фрейдизм и искусство». Докладчик ограничил себя рассмотрением преимущественно сексуальной теории Фрейда. Выводы формулированы т. Фриче в таких тезисах:

«1. Выводя художественный акт в конечном счете из сексуального чувства, порою даже отождествляя их, Венская школа противоречит тому, что мы знаем о происхождении искусства и об искусстве на ранних ступенях цивилизации.

2. Считая художественный акт сублимацией инцестуозного комплекса, она эротически препарирует известные литературные

образы, подобно тому, как венские поэты эротически препарируют своих героев.

3. Чрезмерное увлечение Венской школы сексуальным моментом особенно наглядно сказалось в их истолковании психологии и образа монархоборца.

4. Сексуализируя другие понятия-символы, которыми оперируют художники, они противоречат друг другу жесточайшим образом.

5. Искусство в их истолковании лишено характера социально-организующего начала, и его социальное значение сводится разве к некоторому обезвреживанию культурно-ненужных аффектов.

6. Допуская в низших ступенях культуры обусловленность художественного творчества внешними причинами, Венская школа считает художника на более высоких ступенях культуры свободным от всяких социальных культурных и литературных влияний.

7. Рассматривая художников вне исторической среды, она превратно толкует их творчество и совершенно не в состоянии объяснить своеобразие их тематики и формы.

8. Усматривая в истории искусства лишь смену великих творцов, Венская школа тем самым отрицает идею науки об искусстве как о закономерном процессе развития.

9. Занимаясь не историей искусства, а психологией художника, она последнюю тайну художника — его способность сублимации — не разгадала...

10. На всем учении Венской школы об искусстве, поскольку оно нами изложено, лежит печать — хотя и интересного, но явного — дилетантизма».

Соображения тов. Фриче нам кажутся правильными, как и его вывод о несовместимости марксизма с фрейдизмом.

В прениях по докладу приняли участие Лебедев-Полянский, Харазов, Столпнер, Переверзев. Отсылая интересующихся читателей к стенограмме, мы кратчайшим образом отметим их итоги. Тов. Лебедев-Полянский, соглашаясь с выводами В. М. Фриче, полагает, что отдельные биологические моменты фрейдизма содержат много интересного и здорового. Сюда следует отнести, например, положение, что в творчестве колоссальную роль играет подсознание. Фрейдизм ни в какой мере не может заменить марксизма, но может оказаться полезным при анализе индивидуальных особенностей художника. Харазов считает, что Фрейд замечателен как психиатр и многое может дать в искусствоведении. Правильная мысль, что всё вытекает из сексуальности. «Тут нет ничего ужасного и страшного». По мнению Столпнера, Фрейд — человек гениальной интуиции, но в его учении есть много надуманного (инцест, Эдипов комплекс и т. д.). В своей области фрейдизм — законченная, реальная гипотеза. Но «фрейдизм распространяется на область первобытной культуры... переносится в область изучения литературы... Фрейдизм в области изучения литературы ничего не дает. Это пустое место». Переверзев утверждает: «Считать фрейдизм материалистической системой, родственной марксизму,— глубочайшая иллюзия. Фрейдизм и психо-

анализ — насквозь идеалистические системы... Фрейд в своем психоанализе исходит от субъекта, от анализа субъективных переживаний... марксизм ничем не может позаимствоваться от фрейдизма в своих искусствоведческих исследованиях». Идея подсознательного давным-давно известна марксистам, но понятие о подсознательном у марксистов другое, чем у Фрейда. «Это не то, что принадлежит специфически индивидууму, а это то, что идет откуда-то из биологических глубин, из массовой стихии — это род, это коллектив, который живет в индивидуальной психике». По мнению Фрейда, «искусство целиком лежит в области невропатологии, марксисту-социологу тут делать нечего».

Психоанализу Фрейда в «Коммунистической Академии» явно и законно не повезло.

ЗАМЕТКИ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Литературной шумихи у нас хоть отбавляй. Это вполне естественно. К сожалению, суета сплошь и рядом мешает нам оценить по достоинству значительные литературные явления. Не так давно вышли из печати три тома воспоминаний Т. А. Кузминской «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне» и объемистая книга К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Книги замечательные, а о них говорили и писали мало. Их отметили, но именно только отметили. Меж тем они заслуживают несравненно большего внимания. Они дают богатейший материал для самых разносторонних размышлений. Они написаны неторопливо, ясным, простым и выразительным языком, с глубокой любовью к тому, о чем они повествуют, с сосредоточенностью и с редкой в наши дни искренностью и честностью. Словом, они принадлежат к прочным литературным фактам нашей современности.

И к воспоминаниям Кузминской и к книге Станиславского возможны и законны самые разнообразные подходы. Они интересны с историко-бытовой стороны, так как в них ярко воскресает прошлое; они крайне любопытны и со стороны портретной: перед читателем проходит в живом изображении ряд лиц, известных всему культурному человечеству: Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, М. Горький, Метерлинк, Фет, С. А. Толстая и прежде всего сами авторы. Но кроме того, эти книги поднимают вопросы, относящиеся к психологии художественного творчества, причем речь идет о творческих путях таких несравненных и единственных корифеев, какими являются Толстой в прозе и Станиславский на сцене. И Кузминская и Станиславский позволяют нам заглянуть несколько в таинственную лабораторию творческой работы. Психология и методы художественного творчества занимают современное литературное поколение с каждым днем все сильней и сильней, начиная с рабочих корреспондентов и кончая опытными мастерами. В этом оправдание нашего особого подхода к мемуарам обоих авторов.

I. РЕАЛИЗМ ТОЛСТОГО

Т. А. Кузминская — младшая сестра Софии Андреевны Толстой, урожденная Берс. С нее Лев Николаевич писал Наташу Ростову. Воспоминания ее относятся ко времени 1846—68 годов. Она помнит Толстого еще военным. Она рассказывает о знакомстве с ним, об его ухаживаниях за Софией Андреевной, о сватовстве и женитьбе Льва Николаевича. Перед нами проходят далее первые годы семейной жизни Толстых в Ясной Поляне, куда Кузминская часто ездила и где она подолгу гащивала. Семейные вечера, праздники, охота, пикники, поездки к знакомым и к родным, переписка, личная жизнь «Тани», ее любовные увлечения и огорчения, беседы со Львом Николаевичем последовательной чредой следуют друг за другом. В ту пору Толстой написал своих «Казаков» и «Войну и мир». Воспоминания Кузминской, таким образом, воспроизводят лучшие годы и личной и художественной жизни Льва Николаевича.

Книга Кузминской подтверждает, что гений Толстого был вполне реалистический. Толстой прежде всего наблюдал, видел, запоминал, подмечал и меньше выдумывал и сочинял. Он шел иными путями, чем, скажем, Гоголь и Достоевский. Гоголь и Достоевский в своем творчестве лишь *отталкивались* от жизни, от действительности. Своих героев они помещали в полуреальную, в полуфантастическую среду. Они так делали потому, что действительность их угнетала, не удовлетворяла. Они жили с ней не в ладу. Находясь в особом полуфантастическом мире, их герои и сами как бы приобретали черты, жизненно неправдоподобные, но, конечно, правдоподобные художественно. Их лица то вытягивались редькой хвостом кверху, то суживались редькой хвостом книзу, то становились похожими на тыкву, то у них, как у чудесного колдуна из «Страшной мести», вырастали звериные клыки и появлялись горбы, то искажались такой судорогой, что, помимо этой судороги, трудно и разглядеть что-нибудь другое. Кто, когда и где видел в живой жизни Плюшкина, Хлестакова, Ноздрева, а тем более Раскольникова, Смердякова, Свидригайлова, Карамазова? Ноздревщину, карамазовщину, хлестаковщину всякий встречал и встречает на каждом шагу, но в реальном виде ни герои Гоголя, ни герои Достоевского не существуют. Они мыслимы лишь в той искусственной среде, в какую они поставлены волею художников. Поместите их в нашу повседневную жизнь, и они потускнеют, поблекнут, потеряют свои краски, свою заостренность.

Другое дело Толстой и герои его произведений. Разумеется, и он не был копировальщиком. Наблюдая и создавая своих героев, он отбирал одни черты и свойства, оттеняя их, затемняя другие. Он прибавлял к своим героям то, чего им, по его мнению, недоставало. Вопреки утверждению М. Цявловского, можно согласиться со Львом Николаевичем, который однажды заметил: «я перетолок Соню с Таней и вышла Наташа». Это правдоподобно. Но все же в Наташе больше «Тани» и меньше «Сони». Самое же главное в том, что Толстой никогда не окружал своих героев искусственной, полу-

реальной средой. У него не было к тому никаких побуждений. Такой мир ему был чужд, ибо в те годы Толстой жил полновесной и полноценной для него жизнью настоящего. Он любил в то время жизнь, как она есть, он был доволен, счастлив, здоров. Он нисколько не тяготился ни своим положением помещика, ни своими родными и знакомыми. Безусловно, и тогда ему были знакомы известные сомнения, но они не занимали в его жизни сколько-нибудь заметного места. Недаром в предисловии к «Войне и миру» он писал в 1864 г.: «Жизнь аристократии того времени, благодаря памятникам того времени и другим причинам, мне понятна, интересна и мила» (цитирую по предисловию М. Цявловского к мемуарам Кузминской). Толстой находился по отношению к своей тогдашней среде в состоянии счастливого душевного равновесия. Он увлекался своим поместьем, хозяйством, разводил свиней, охотился, его семейная жизнь была благополучна. Кузминская приводит в своих книгах богатую семейную переписку. Вот какие письма Лев Николаевич писал в те годы вдвоем с Софьей Андреевной:

Лев Николаевич: «Татьяна, милый друг, пожалей меня, у меня жена гвупая (глу), выговариваю, как ты».

Соня: «Сам он глупый, Таня».

Лев Николаевич: «Эта новость, что мы оба глупые, очень тебя должна огорчить, но после горя бывает и утешение, мы оба довольны, что мы глупы и другими быть не хотим».

Такие и подобные письма пишутся только в довольстве и в счастье. Вот рассказ Кузминской о случае на охоте. У Кузминской ослабла подпруга седла, седло стало съезжать набок, и вместе с ним стала съезжать с лошади и Кузминская, запутавшись в амазонке.

«Я снова стала звать Льва Николаевича, но голос терялся за ветром, а я услышала неотразимо привлекательный крик:

— Ату его! Ату его!

И через несколько секунд мимо меня пронесся заяц, большой русак, преследуемый вытянувшимися в струнку борзыми. За ними рванулись и мои собаки.

— Левочка! Падаю! — кричу я изо всех сил, видя, как он летит мимо меня на своей быстрой, сильной белой лошади.

— Душенька, подожди! — проскакав, закричал он».

Возвратившись, Лев Николаевич прежде всего сказал с досадой: «Ушел». В другом месте Кузминская рассказывает, как поступал тогда иногда будущий непротивленец:

«Когда мы сидели в воде, проходили какие-то два «пиджака». Они начали, смеясь, дерзить нам, говоря, что унесут наше платье. Мы сидели глубоко в воде и только говорили: «пожалуйста, уйдите», но они не унимались. К счастью, вдали шел Лев Николаевич. Они увидели его и ушли. Соня отчаянным голосом закричала:

— Левочка!

Мы никого уже после не видели, но узнали, что Лев Николаевич, поймав одного из них, отколотил его палкой».

Да, тогда Лев Николаевич был далек от непротивления злу насилием и от мизантропического отношения к жизни. Он любил

и ценил прелесть простых вещей, ощущал их аромат, он находился в зените славы и добра. И ему не нужно было отрываться от земли, покидать ее, ему незачем было создавать полуреальный, полубредовой мир Гоголя и Достоевского. Он не видел вокруг себя ни «мертвых» душ, ни злую сладострастную карамазовскую силу. Его мир был ясен, чист. В полном соответствии с таким восприятием жизни развивался, креп, рос и гений Толстого. Воспоминания Кузминской отчетливо и убедительно показывают, что Лев Николаевич в своих произведениях изображал близких ему людей и подлинные события с наибольшей приближенностью к действительной правде, какая только мыслима в искусстве. Читая мемуары Кузминской, все время невольно вспоминаешь соответствующие главы и части из «Войны и мира». Образ Наташи Ростовой *совпадает* с образом «Тани» до такой степени, что является сомнение, не повлиял ли роман Толстого на мемуары Кузминской, чего на самом деле, конечно, нет. Поразительно совпадают не только образ Тани с образом Наташи, но и события в их жизни: увлечение Анатолем, болезнь, раздумия, выздоровление, охота, гроза и т. д. Полной пригоршней Лев Николаевич черпал из окружающей его семейной жизни даже «мелочи», те мелочи, которые больше всего ценятся в искусстве. В одном из своих писем Поливанову «Таня» пишет: «Он (Лев Николаевич.— *А. В.*) будет скоро печатать третью часть. Он немного читал нам. Прелестно. Но что ужаснее всего, что Анатоля описал, да ведь как похоже! Его разговоры со мной, и даже как разглядывал бархатку на шее». Мы узнаем также, что одна из самых очаровательных деталей в «Войне и мире», сцена с куклой, целиком перенесена Львом Николаевичем в роман из действительности.

Нет сомнения, Толстой изображал «похоже» мир Наташи, Болконских, Долли, Анны Карениной, так как он ни на миг в то время не хотел оторваться от этого мира, он был ему мил и интересен. Если у Гоголя и Достоевского их герои тускнеют в реальной повседневности и, наоборот, становятся ярко зримыми в искусственной, часто в полубредовой обстановке, то герои и персонажи романов Толстого мыслимы только в своем подлинном быту. Окружите Наташу Ростову, Пьера, Китти, Куракина миром Гоголя и Достоевского, и они станут в нем просто невозможны, они в такой действительности не нужны, не ко двору. Можно поэтому сказать в виде обобщающего вывода: *толстовский реализм с его «похожими» изображениями лиц и событий питается в искусстве языческой жизнерадостностью, любовью к реальному миру. По толстовскому пути в художестве идут люди, которые жадно и радостно «приемлют мир», любят «клейкие весенние листочки» без надрыва, без вручения билета, без мук и опасений.*

Какой путь ближе в наши дни нам, взыскующим нового града, путь ли «похожего» изображения Толстого, или путь отрицания и сочинительства Гоголя и Достоевского? Надо полагать, что нашим современным художникам надлежит искать синтеза обоих методов в искусстве. Нам близок и дорог Толстой, так как, подобно ему, и мы крепко любим плоть жизни, землю, ее радости и утехи, мы тоже

жадные до жизни люди, мы язычники, но нам далеко не все «мило» в той действительности, какая нас все еще окружает. Мы, новые и решительные преобразователи, не можем находиться в том счастливом душевном и физическом равновесии, каким обладал Лев Николаевич, когда писал «Войну и мир». Не все мы в мире принимаем, и здесь нам близки Гоголь и Достоевский с их острой неудовлетворенностью, с их тоской по выпрямленному во весь свой рост человеку. Но, отрицая действительность, Гоголь и Достоевский не сумели примирить идеальное с реальным, им не хватало диалектического, жизненного отрицания, и потому их протест против жалкой, пошлой и страшной действительности заканчивался тупиком, либо уводил их в мир бреда и фантастики. Искусство революции должно суметь органически слить реализм Толстого с романтикой Гоголя и Достоевского, освободив первый от чрезмерного преклонения перед действительностью, а второй от мрачной мизантропии, пессимизма и скепсиса. В конце же концов реализм Толстого нам ближе, он полнокровней, сочней, от него пышет здоровьем и радостью, поэтому его, как принято теперь выражаться, следует принять за основу. Задача сочетания реализма с романтикой у нас, собственно говоря, даже и не поставлена как следует. У нас предпочитают пока, к сожалению, топтаться на месте, повторять общие места, политиканствовать и искать всяческих уклонов даже там, где их нет и в помине. Больше других к разрешению этой задачи практически подошли в некоторых своих вещах М. Горький, а из молодых писателей Бабель.

II. ТАЙНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

«Война и мир» и другие художественные произведения Льва Николаевича до сих пор поражают ясновидением. Гению Толстого как будто были открыты тайники человеческой психологии, особенно поразительна его способность проникать в бессознательные, в самые темные недра нашего поведения. Кажется, присутствуешь при чуде, когда с помощью несовершенного нашего языка ясно и наглядно показывается, изображается то, что с первого взгляда и не поддается словесному оформлению. Однако мы знаем, что ничего сверхъестественного в необычайном даре Толстого нет. Он основан на свойстве художника перевоплощаться, вживаться в другого человека, мыслить его мыслями и чувствовать его чувствами. Свойством перевоплощения Лев Николаевич обладал в наивысшей мере. «Он умел понимать и сочувствовать всякому возрасту»,— замечает Кузминская. «Он пристально глядел на меня, и мне казалось, что его глаза насквозь пронизывают меня и читают все мои сокровенные мысли без всяких препятствий». «Левочка все знает»... «он слишком много вмещал в себе» и т. д. Именно в связи с этой интуитивной способностью понимать и сочувствовать всякому возрасту следует рассматривать утверждение Льва Николаевича: все, что разумно, то бессильно; все, что безумно, то творчески производительно. Но

и дар художественного перевоплощения, как и все в мире, развивается только при наличии благоприятных условий. Воспоминания Т. Кузминской, между прочим, замечательны тем, что наглядно показывают — какие условия благоприятствовали Льву Николаевичу с таким интуитивным проникновением изображать и Наташу, и Китти, и Левина, и Анну Каренину, и Анатоля, и старого князя. Пожалуй, в этом главная ценность ее мемуаров.

Кузминская сообщает:

«Надо было знать его (Льва Николаевича.— *А. В.*), чтобы понять, что обыденная картина счастья — жена, дети, богатство — не могла удовлетворить его, как удовлетворяла большинство людей типа Берга в «Войне и мире». Запросы такого человека, как Лев Николаевич, были исключительные». С этим нельзя не согласиться: душевный мир Толстого и тогда был сложным. Но мы отметили выше, что «запросы» в те годы не колебали счастливого душевного равновесия Льва Николаевича. Среда, в которой с довольством жил тогда Толстой, прежде всего была средой домашнего и помещичьего уюта, жены, детей, родных и знакомых. «Обыденная картина» стояла на первом плане. В трех томах воспоминаний Кузминской лишь кое-где случайно и скупо разбросаны намеки на общественные настроения яснополянских, черемошницких, пироговских и кремлевских жителей. Замечания эти крайне бледны и наивны. Общественная жизнь в яснополянском быту тогда занимала третьестепенное место. Вспомним, что в то время уже в разгаре было разночинное движение 60-х годов, что это была эпоха резких и острых общественных сдвигов. Как же отнесся Лев Николаевич к этому сдвигу? Очень отрицательно. Прежде всего он уехал в усадьбу, занялся хозяйством, правда, неудачно. Кузминская рассказывает, что Львом Николаевичем была сочинена комедия «Нигилист», переделанная им позже в пьесу «Зараженное семейство», кстати сказать, до сих пор не опубликованную по неизвестным причинам. В этой пьесе нигилисты осмеиваются и осуждаются потому, что они разрушают добрые, патриархальные семейные устои. Такое отношение Толстого к шестидесятникам для него отнюдь не случайно. Лев Николаевич в вопросах семьи и брака придерживался тогда весьма консервативных взглядов. Он был против высшего образования женщин, против женского равноправия. По свидетельству Кузминской он утверждал: «Вот Вильгельм говорит: для женщины должно быть: Kirche, Küche, Kinder [1]... А я говорю: Вильгельм отдал женщине все самое важное в жизни». «Самое важное в жизни» в те годы в Ясной Поляне были жена, дети, родственные связи, благополучие. Нам, поколению иного социального происхождения, выросшему в накаленной революцией общественной среде, теперь трудно, даже почти невозможно представить яснополянскую жизнь того времени,— до такой степени общественное у нас подчинило, заслонило собой личное, семейное, да и семья у нас совсем другая. Можно удивляться этому укладу, где все приспособлено, приурочено было прежде всего к семье,

[1] Церковь, кухня, дети.

где все дышало, насыщено было женой, детьми, кухней По-своему это была очень крепкая, счастливая жизнь, очень узкая, очень эгоистическая, косная, огражденная от окружающего высоким частоколом, равнодушная ко всему, что делалось за этим частоколом, со своими богатыми радостями и огорчениями, в своем роде единственная и неповторимая, ибо едва ли она когда-нибудь восстановится хотя бы и в подновленных несколько формах.

Общественной жизнью очень мало занимались в Ясной Поляне, зато сколько внимания уделялось семье, рождению первенца, родственникам, плохому самочувствию кого-нибудь из родных. Кузминская подробно рассказывает о своих увлечениях Анатолем, о любви к Сергею Николаевичу, старшему брату Льва Николаевича, об отношениях к Кузминскому, о своем замужестве. Лев Николаевич неотступно следит за всеми думами и чувствами, поступками своей свояченицы. Он подробно выспрашивает ее, входит в мелочи, советует, предупреждает, пишет пространные письма, наводит справки, волнуется, огорчается, радуется. Когда «Таня» не приехала вовремя из Черемошни в Ясную Поляну, он писал ей:

«Милый друг, Таня! Ты не можешь себе представить, как мы вас ждали в продолжение двух дней 30-го и 31-го, до той печальной минуты, когда, после обеда 31-го, принесли нам твое письмо. Благодаря нашим милым девочкам и, должно быть, любви к тебе и Дьяковым мне сделалось 13 лет. И такое страстное желание было, чтобы вы приехали, что эти два дня я ничем не мог заниматься, ни об чем думать, как об вас, и каждую минуту подбегал к окну и обманывал девочек: «едут, едут!» и все напрасно. Потом, как получили твое письмо, у меня было чувство, как будто какое-то несчастие случилось, или преступление с моей стороны, которое отравило и отравит теперь всякое удовольствие».

В письме нет никаких преувеличений. Лев Николаевич не только, как принято теперь выражаться, «принимает близкое участие» в судьбе свояченицы, он живет вместе с ней одной жизнью, он с ревнивой братской и отеческой нежностью, с преданностью, любовно и самоотверженно, как человек, а не как только писатель, собирающий интересный для романа материал, входит во все обстоятельства жизни Кузминской. И свояченица платит ему той же ценой,— она не умеет, не может скрывать от него даже и таких настроений и помыслов, в которых трудно ей признаваться и себе самой. И она также постоянно обращается за советами к «Левочке», пытает его, живет его интересами. Надо отметить, что в этих их отношениях нет ничего необычайного: все остальные члены семьи, близкая родня, связаны друг с другом не менее крепкими узами,— старик Берс, София Андреевна, Сергей Николаевич, семья Дьяковых и т. д. В тогдашней Ясной Поляне семейная жизнь не только занимала главное место, она была *раскрыта* для каждого члена семьи, она была известна до мелочей друг другу. В Англии есть поговорка: мой дом — моя крепость. Яснополянские дома тоже были крепостью для всего неродственного, иносословного, иноклассового, но они были радушно открыты для членов фамилии, открыты не только в

смысле хлебосольства и гостеприимства, но и во взаимных, во внутренних друг ко другу отношениях людей. Вот почему с такой потрясающей прелестью, с силой, с неподражаемой художественной правдой, с такой исключительной интуитивной прозорливостью изображены в «Войне и мире» и Наташа, и Пьер, и Анатоль, и Долохов, и Петя, и вся вообще семейная жизнь дворянских гнезд прошлого века. Толстой обладал удивительным даром художественного перевоплощения, но ему сравнительно легко было перевоплощаться, думать думами, чувствовать чувствами Ростовых, Облонских, Карениных, Вронских, потому что эти думы и чувства, благодаря особо благоприятным условиям, были для него на виду, открыты, ясны и понятны. В этом тайна гениальных интуиций великого писателя. Не так давно тов. Правдухин в статье, написанной им по поводу повести Фадеева «Разгром», сетовал на то, что наши современные, и в особенности пролетарские, писатели слишком риторично, сухо, по-монашески и геометрично изображают своих героев и, в частности, не умеют показывать их в их личной и семейной жизни. В пример он ставил Толстого, у которого Пьер, Ростовы и т. д. изображены со всеми их семейными и личными интересами. Это, конечно, правда, что наши молодые писатели часто схематично и сухо подходят к своим героям, но думается, что наши художники и не смогут никогда с такой обольстительной и чудесной силой показать своих героев в их личной и семейной жизни, потому что такая семейная, личная жизнь, какая запечатлена Толстым, была и быльем поросла, да и кроме того она более скрыта для всякого, даже родственного взгляда. Современный художник, даже и с большим даром интуитивного чутья, не сможет, не сумеет поэтому дать нам личную жизнь своих героев так, как ее в свое время нам показал Толстой. У нас общественное подчиняет себе личное, семейное даже и у тех, кто сторонится общественной жизни и хотел бы закрыть себя в обывательской скорлупе. Таков стиль эпохи. По-другому мы живем, другая у нас семья, другие отношения внутри ее. Правда нашей семейной жизни ближе к отношениям между Дашей и Глебом, и скорее всего художественно прав Фадеев, когда он повествует, как Левинсон сунул нераспечатанным в карман письмо от жены и только вечером вспомнил о нем. Но это уже тема особая, нам же здесь надо отметить пока следующее: *дар художественного перевоплощения — есть дар природный, но он развивается только тогда, когда есть налицо известные благоприятные условия. Одним из таких условий является, например, живое воображение. Другим, не менее, а может быть, более важным условием служит «любовь ревнивая» со стороны художника или ненависть его, вообще наличие сильных чувств по отношению к тем, кого он изображает в своих произведениях.* Нельзя с холодным бесстрастием перевоплощаться, каким бы разнообразием и богатством мыслей и чувств ни обладал художник, нельзя этого делать и в том случае, если художнику не оказывается могучей, любовной и искренней поддержки со стороны тех, кого он потом «похоже» изображает. Лев Николаевич создал неповторимый образ Наташи, а вот революционеры в романе «Воскре-

сение» ему удались хуже: и он им и они ему были чужды. *Творческий акт есть акт, в котором принимают участие и художник и модель для его произведения.* Вот о чем убедительно свидетельствуют, между прочим, превосходные воспоминания Т. Кузминской. Эту простую истину о перевоплощении, к сожалению, постоянно забывают очень многие из наших современных писателей, бесшабашно и легкомысленно штампующих и фабрикующих свои вещи по «социальному заказу», который столь же бесшабашно, вульгарно, легкомысленно и примитивно предъявляется им не в меру ретивыми критиками и лирическими управделами. Поэтому напоминать о некоторых простых и необходимых истинах сейчас совсем не бесполезно.

III. О ТЕХНИКЕ, ОБ ОТЗЫВАХ СОВРЕМЕННИКОВ

Поучительны и занимательны в воспоминаниях Кузминской и рассказы о том, как технически работал Лев Николаевич над своим лучшим романом, как он в то время относился к отзывам критиков и своих современников.

Лев Николаевич часто *диктовал* Кузминской главы из «Войны и мира».

«Я как сейчас вижу его: с сосредоточенным выражением лица, поддерживая одной рукой свою больную руку, он ходил взад и вперед по комнате, диктуя мне. Не обращая на меня никакого внимания, он говорил вслух:

— Нет, пóшло, не годится.

Или просто говорил:

— Вычеркни.

Тон его был повелительный, в голосе его слышалось нетерпение, и часто, диктуя, он до трех, четырех раз изменял то же самое место. Иногда диктовал он тихо, плавно, как будто что-то заученное, и тогда выражение его лица становилось спокойное. Диктовал он тоже страшно порывисто и спеша».

Известно, что Лев Николаевич был строг и требователен к себе как к художнику: «Война и мир» переделывалась и переписывалась много раз. Ныне об этом многие забывают. Рукописи даже с внешней стороны свидетельствуют о неряшливости, о чрезмерной торопливости автора, иногда сдается почти черновая работа. Обычные ссылки — у нас нет дворянских Ясных Полян — справедливы, но не убедительны. Это — одни лишь «жалкие слова». Когда читатель раскрывает книгу, ему нет дела, что автор романа, повести, рассказа, поэмы не имел кабинета, голодал, не имел достаточно времени, чтобы отделать свою вещь. Ему нужна высокая художественная квалификация. Он может сказать,— я готов содействовать писателю, бороться и домогаться вместе с ним улучшения его материального и правового положения, но, когда он отдает на суд мне свою книгу, здесь каждое слово должно быть взвешено и проверено.

Лев Николаевич впоследствии, на ущербе своей жизни, весьма равнодушно относился к отзывам критики на его художественные

произведения, но в ту пору, когда он писал «Войну и мир», его отношение к критике было совсем иное.

«Мне рассказывал брат,— вспоминает Кузминская,— что Лев Николаевич, как вышел февральский «Русский Вестник», поутру, еще не вставши, посылал его за газетой, где должна была быть, не помню чья, критика. Он с волнением ожидал ее, и, когда брат замешкался, Лев Николаевич торопил, говоря: — Ты ведь хочешь быть генералом от инфантерии? Да? А я хочу быть генералом от литературы! Беги скорей и принеси газету!»

Толстой писал в то время жене:

«Опасно, когда не похвалят, или наврут, а зато полезно, когда чувствуешь, что произвел сильное впечатление».

Тут невольно опять и опять приходят на ум наши современные настроения. Почему принято сейчас думать, что хвалить «обещающего» художника вредно? Правда, у нас часто не хвалят, а захваливают, и притом захваливают не по заслугам, а из групповых, из кружковых интересов. Это, конечно, вредно. Но лучше, полезней для художника помочь ему, ободрить, чем набивать критические шишки. Лучше это и для читателя, так как приучает его внимательно относиться к художнику, искать у него положительное, ценное. В нашей же литературе складываются и худшие нравы: наврать, исказить, «обложить», оборвать цитату там, где ее никак нельзя обрывать, вставить в нее даже свои словечки считается делом обычным и как бы даже и молодецким. Между тем монопольное положение коммунистической печати обязывает к особой осторожности, к особой ответственности, и следует, в частности, всегда помнить слова Толстого: «опасно, когда не похвалят».

Любопытны отзывы современников-писателей о первых частях «Войны и мира». Тургенев ответил отцу Кузминской «нехотя»:

«Да судить еще трудно, мало выяснено, да и генеральчики его мало напоминают Кутузова и Багратиона, настоящих генералов. Увидим, что будет дальше. Но описания его, сравнения — художественны... На это он мастер».

Салтыков отозвался совсем желчно:

«Эти военные сцены — одна ложь и суета... Багратион и Кутузов — кукольные генералы А вообще — болтовня нянюшек и мамушек. А вот наше так называемое высшее общество граф лихо прохватил»...

М. Горький недавно писал: «художник может научиться мастерству только у художника». Это справедливо. Но к отзывам и оценкам их следует относиться с особой осторожностью и осмотрительностью: они обычно очень субъективны и однобоки. Приведенные Кузминской отзывы Тургенева и Салтыкова наглядные тому примеры. Такая однобокость чаще всего объясняется тем, что у каждого писателя есть свой конек, своя основная тема, свое особое видение жизни. Немудрено, что и в оценках произведений других художников они все примеривают лишь на свой глаз и на свой аршин. Поэтому их оценки часто бывают подобны тем, какие дали роману «Война и мир» Тургенев и Салтыков.

IV. НАДО ТРУДИТЬСЯ. ПЕСОК И КАМНИ

Воспоминания Т. Кузминской дают богатый материал для суждений о художественном творчестве, но сама Кузминская, когда писала книгу, имела в виду в первую очередь рассказать о своей жизни «дома и в Ясной Поляне». В книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» вопрос о путях и методах, о психологии художественного творчества сознательно сделан центральным, бытовая сторона в его книге занимает место подчиненное.

Книга Станиславского — это история его художественных исканий, новых методов, открытий, это повесть о неудачах, о сомнениях, о достижениях и о новых поисках. Без преувеличения, «Моя жизнь в искусстве» — продуманный, монументальный труд, в нем один из самых великих людей театрального мира подводит итоги своей неутомимой, почти полустолетней работы. Отныне работа Станиславского должна стать настольной книгой для всякого артиста, вдумчиво относящегося к своему искусству, но ее нужно знать и любому художнику: поэту, прозаику, живописцу, скульптору, музыканту. В сущности, о книге Станиславского нужно писать обстоятельные монографии,— до такой степени она насыщена важными, значительными мыслями на самые основные темы об искусстве. Размеры настоящих заметок не могут позволить воспользоваться надлежащим образом этим несравненным кладом, хорошо, если удастся наметить самое главное; трудность здесь заключается в том, что глаза невольно разбегаются при обозрении всего этого богатства: не знаешь, на чем лучше сосредоточиться.

Общее впечатление от книги, однако, очень цельное. Станиславский поражает неутомимым упорством своих исканий, сознанием огромных трудностей, какие приходится преодолевать настоящему художнику,— гигантской борьбой над материалом и работой над самим собой, работой поистине каторжной и мучительной, но и вдохновенной, но и доставляющей свои отрады.

В итоге же — открытие самых «простых» истин, которые даются тем не менее труднее всего и которые постигаются после долгих блужданий и сомнений. Истинный художник обязан неутомимо трудиться, не успокаиваясь ни на миг на достигнутых результатах — вот о чем прежде всего говорит книга Станиславского. Талант талантом, нутро нутром, но и талант, но и нутро требуют тщательной отшлифовки и самого кропотливого труда. Книга Станиславского сочится кровавым потом.

«Когда я,— пишет в конце своей книги Станиславский,— оглядываюсь теперь на пройденный путь, на всю мою жизнь в искусстве, мне хочется сравнить себя с золотоискателем, которому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла». Эти итоговые строки надо наизусть заучить тем, которые надеются найти клад и отказываются от собирания крупинок, а таких художников у нас немало. Да, в искусстве приходится

промывать сотни пудов камней и песку, чтобы получить крупинки благородного металла.

Артистический путь К. С. Станиславского требовал прежде всего от него освобождения от чужого и лишнего груза. Таким грузом являлись штамп, шаблон, копирование, слепое подражание игре других артистов. Станиславский в известной мере прошел путь наших рабкоров. Он начал с любительских спектаклей, он дальше побывал в театральной школе того времени, где преподавание велось по обычной, закостеневшей, шаблонной методе. Пути самостоятельного, самобытного творчества пересекались этими вконец захоженными перепутьями. Актера учили копировать своих учителей, причем копировались и недостатки хороших артистов. Станиславский рассказывает об одном видном в то время артисте: при всех его достоинствах у него был один недостаток — он качал головой. Последователи его таланта тоже заставляли учеников качать головой. «Целые выпуски учеников выходили из школы с качающими головами». Когда молодому Станиславскому пришлось играть «Скупого рыцаря», он создал, как завзятый копировальщик, образ рыцаря, очень сходный с одним итальянским баритоном; у баритона были хорошие, крепкие ноги, чудесные туфли и, главное, шпага. Старику Федотову пришлось объявить артисту самую суровую войну, и хотя он и переломил артиста, но баритон все же отомстил за себя: Станиславский, по его словам, лишь внешне воспринял другой образ; спектакль имел успех, но сам артист чувствовал, что игра не удалась. Второе, что мешало автору, было неумение брать роль по плечу, неспособность на первых порах самоограничить себя. Опасность тут в том, что художнику из-за недостатка творческих средств невольно приходится прибегать к искусственным и ложным приемам; от этого обычные недочеты в игре артиста делаются еще более заметными. «Когда фальшивят вполголоса — неприятно, но когда фальшивят во все горло, то неприятность становится еще большей». Это правило применимо вполне и к словесному искусству. От забвения его нередко страдали и художники «божьей милостью», например, Леонид Андреев. Он был чрезвычайно талантлив, но этот одаренный писатель иногда брал темы не по плечу. Ему явно не хватало широкого философского образования, а он любил философствовать в своих произведениях, отсюда его такие неудачные вещи, как «Красный смех», как «Мои записки», как «Тьма». Но Андреева спасал огромный талант; у нас же теперь есть художники слова, у которых таланта Андреева нет, но самонадеянность сверхмерная. Они и фальшивят во все горло. Фальшивит часто Пильняк, хотя и он, несомненно, талантлив, фальшивит Лавренев, фальшивят лефы и многие пролетарские писатели.

Была, наконец, еще одна преграда, на которую не раз указывает в своей книге Станиславский: она заключалась в игре «вообще»; такая игра «вообще», лишенная индивидуальности, своеобразия, характерности, деталей, тесно связана с копированием, со слепой подражательностью. Вместо конкретного, живого образа создается схематический, отвлеченный шаблон, штампованная наигранность.

Штамп, неумение самоограничить себя, игра «вообще», в конце концов, мешают артисту «вжиться» в роль, перевоплотиться, а это главное во всяком искусстве, и в театральном искусстве в особенности. В словесном художественном творчестве, в скульптуре, в живописи художник может отложить работу в сторону, может подождать другого, более вдохновенного момента, актер же играет в определенные дни и часы, его время точно зафиксировано, он не может отказаться от выступления на сцене, сказать, что у него нет нужного настроения. «Здесь все дело в том, чтоб искренне поверить своему глупому или невероятному, или безвыходному положению, искренне волноваться и страдать от него». Так как для актера способность поверить «самому глупому или невероятному» в строго установленные сроки, по заказу, на виду у всех становится особо острой, то естественно, что и в своей книге К. С. Станиславский уделяет этому вопросу главное внимание. Вся «система» создателя Художественного театра — о ней речь впереди — ставит своею целью помочь артисту уметь перевоплощаться в определенные часы.

V. ЕЩЕ О ПЕРЕВОПЛОЩЕНИИ

Заметим с самого начала: из книги Станиславского следует вывод, что подлинный путь художественного перевоплощения есть преимущественно реалистический, даже в известной мере натуралистический путь. Вспоминая о своей актерской работе над ролью Сотанвиля в пьесе «Жорж Данден», Станиславский рассказывает об одной для него «счастливой случайности». Он мучительно долго искал, как надо играть роль, и не находил нужного образа, помог случай: «одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу,— и сразу что-то где-то во мне точно перевернулось». Характерная внешняя черта помогла артисту раскрыть образ, найти верный тон, верные движения, вдохновиться ролью. О «счастливой случайности» говорит Станиславский и в другом месте. «Следующей моей работой была роль маклера Обновленского в пьесе Федотова «Рубль»... Подобно Сотанвилю, после долгих мытарств роль пошла от случайности в гриме. Парикмахер во время спешки наклеил мне правый ус выше, чем левый. От этого выражение лица получило какую-то плутоватость, хамство. В pendant к усам я подрисовал и правую бровь выше левой... и все понимали, что мой Обновленский — мошенник». Кстати: и Шаляпин в своих мемуарах подтверждает показание Станиславского в рассказе, как ему помог Мамонтов взять верный тон, когда он играл Ивана Грозного.

Внутреннее состояние требует внешнего выражения, знака; только при помощи этих знаков оно и может быть показано, передано другому человеку, и чем типичнее, «счастливее» этот знак, тем более удачно он передает наши мысли и чувства. «Поверить самому глупому или невероятному» можно лишь при посредстве «черты». Эта простая истина сохраняет свою силу для всех видов искусства. Поэтому «случайность» и спасла Станиславского в рассказанных им поисках.

Настоящее искусство — это искусство характерной мелочи, путь наглядного показа, путь телесного, материального выражения. Хочет или не хочет того Станиславский, но он подтверждает то неоспоримое для нас, марксистов, положение, что искусство всегда своим объектом имеет действительность, реальность, что оно материально. Идеалистические, мистические направления в искусстве всегда заводят в тупик, потому что сверхчувственные, потусторонние миры, заумные настроения не могут найти внешнего, материального оформления на нашей «грешной» планете, той «счастливой случайности», о которой пишет Станиславский. *Творческий акт перевоплощения — акт вещественный, он выражается в том, что художник находит типические внешние черты, детали, штрихи, качества.* Актер, не сумевший обрести «счастливую случайность», подменяет настоящую художественную игру наигрыванием, пустым, бездушным или высокопарным болтанием слов, маханием рук. То же самое бывает и с писателем. Он заставляет своих героев говорить много и ненужно «жалкие слова», вместо изображения он дает описания, он резонерствует, становится явно тенденциозным. Можно написать сотни страниц с подробными описаниями душевных состояний героев, и они не тронут, не дойдут до читателя, а вот одна «черта в гриме», один штрих — какой-нибудь пестик, потерянный в саду Митей Карамазовым, какая-нибудь ленточка, которой был перевязан пакет с деньгами для Грушеньки, какая-нибудь сцена с куклой в детской Наташи Ростовой, какие-нибудь «страстные лохмотья» Бабеля — в десятки, в сотни, в тысячи раз говорят нам больше о внутренних настроениях и переживаниях людей, чем эти сотни исписанных страниц.

Но есть и другая опасность. Вещность искусства не должна заслонять внутреннего мира людей. Правда материальных, изобразительных средств в искусстве тоже относительна, а не абсолютна. Искусство есть средство *общения* между людьми, оно — явление общественного, а не индивидуального порядка. С помощью внешних средств искусства люди передают друг другу свои мысли и чувства. Произведение искусства тем более значительно, содержательно, чем более значительны, содержательны и новы мысли и чувства, требующие своего внешнего, материального выражения, чем более своеобразны видения художника, его открытия в области внутренних состояний человека. Если нет искусства помимо «черты», то его нет и тогда, когда за этой «чертой» нет заслуживающих нашего внимания мыслей и чувств. Может статься, внешние черты будут заслонять собой внутреннее содержание, и тогда художник впадет в другую крайность, он растворится во внешнем, в поверхностном, в погоне за одной лишь выразительностью. Современное советское искусство, как известно, очень часто страдает от преобладания этого внешнего реализма. До сих пор мы еще не вышли из рамок наивного бытовизма историко-описательных романов и повестей, а наш имажинизм и в поэзии и в прозе, увлечение образом, как самоцелью, неизменно приводит к тому, что образ *органически* не связан с содержанием и живет своею самостоятельной жизнью. Ис-

кания Станиславского и в этом направлении очень поучительны. Усвоив себе ту истину, что искусство материально, Станиславский далее подробно излагает свои недоумения, неудачи, но уже в ином духе. Внешняя «черта» нередко приводила его к тому, что он в своей режиссерской и актерской работе увлекался историко-бытовой линией, сценическими световыми эффектами, костюмами, мебелью, бутафорией, внешней игрой. В этом он достиг больших успехов, но, чем они были более значительны, тем чаще и глубже художник чувствовал, что здесь еще нет настоящего искусства. Это продолжалось до тех пор, пока он не понял другую простую истину: нельзя ограничивать задачи художника одним внешним реализмом, художественная правда лежит в сочетании реализма внешнего с внутренним.

Способность поверить «самому глупому» тоже, очевидно, связана не только с внешней «счастливой случайностью», но еще более и с умением художника проникнуть во внутренний мир героя. В чем же *здесь* основное препятствие? К. С. Станиславский сообщает о новом для него открытии, которое он не без оснований считает главнейшим:

«Подобно д-ру Штокману, я сделал великое открытие и познал всем известную истину: истину о том, что самочувствие актера на сцене, в момент, когда он стоит перед тысячной толпой и перед ярко освещенной рампой,— противоестественно и является главной помехой при публичном творчестве. Этого мало, я понял, что при таком душевном и физическом состоянии можно только ломаться, представлять,— казаться переживающим, но жить и отдаваться чувству невозможно. Конечно, я и раньше это понимал, но лишь умом. Теперь же я это почувствовал...»

«...Ясно почувствовав вред и неправильность *актерского самочувствия*, я, естественно, стал искать иного душевного и телесного состояния артиста на сцене,— благотворного, а не вредного для творческого процесса. В противоположность *актерскому самочувствию* условимся называть его *творческим самочувствием*. Я понял тогда, что к гениям на сцене почти всегда само собой приходит творческое самочувствие, притом в высочайшей степени и полноте. Менее даровитые люди получают его реже, так сказать, по воскресным дням. Еще менее талантливые — еще реже, так сказать, по двунадесятым праздникам. Посредственности уже удостаиваются его лишь в исключительных случаях. Тем не менее все люди искусства, начиная от гения до простых талантов, в большей или меньшей степени способны доходить какими-то неведомыми, интуитивными путями до творческого самочувствия, но им не дано распоряжаться и владеть им по собственному произволу. Они получают его от Аполлона в качестве небесного дара».

Станиславский имеет в виду самочувствие *артиста*, но его «истина» целиком должна быть отнесена и к другим видам искусства. В заметках о книге Кузминской я отметил, что один из важнейших актов в художественном, творческом процессе, акт перевоплощения, основан на симпатическом отношении друг к другу, на

горячем взаимном чувстве художника и его живой модели. Станиславский прибавляет к этому еще одно чрезвычайно важное дополнительное условие: для того, чтобы художник творчески вдохновился, чтобы он чужую мысль, чужое чувство сделал своими собственными, «как будто вы с ней носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно» (А. С. Пушкин), *надо отказаться от обыденного, от житейского своего самочувствия и заразиться творческим самочувствием, надо пренебречь «заботами суетного света», сбросить с себя «хладный сон», отрешиться от «забав мира».* Лишь при этом условии является вдохновение, пробуждается любовь к изображаемому, и художник начинает верить «самому глупому или невероятному». Процесс художественного перевоплощения требует от человека искусства самоотречения, художник должен забыть себя, отдаться течению иных чувств. В этом нет ничего ни сверхъестественного, ни аскетического. Всем известны факты, когда художники обливаются слезами над своими вымыслами, скорбят и радуются вместе со своими героями, боятся за них. Те же чувства испытывают и читатели, если их «увлекает» роман, повесть, рассказ, картина и т. д. Отказываясь от житейского самочувствия и заражаясь самочувствием творческим, художник как бы очищает себя от всего случайного, наносного, лишнего, он освобождает свои инстинкты и чувства, и тем самым он получает двойное зрение. *Настоящий художник обладает таким двойным зрением.* Созданные в моменты творческого самочувствия образы он потом проверяет своим обыденным, житейским зрением, тем самым он получает счастливую возможность объективировать свою роль, своего героя, изображенное событие, он смотрит на них со стороны, иными глазами. Тогда-то именно и говорит, как Чехов: «У дяди Вани — шелковый галстух»,— или: «он непременно должен прихрамывать», «у него рыжие усы» и т. п. *Способность объективно видеть продукты своей творческой работы тем совершенней, чем резче, чем отчетливее это двойное зрение у художника, которое дается ему двойным самочувствием: актерским и творческим.* Справедливо отмечает Станиславский, что бывают артисты — и писатели, добавим мы от себя — самовлюбленные, они во всем видят только себя. «И Гамлет и Ромео им нужен, как новый туалет моднице. Такие артисты правы, что боятся уходить от себя». Такие артисты и писатели, очевидно, могут быть очень талантливы, но в конце концов они однообразны. Другие, наоборот, «стыдятся показывать себя». Они говорят от чужих лиц. Заслуживает внимания здесь еще одно замечание Станиславского. «Замаскировав себя гримом, как маской, они не боятся обнаруживать ни свои пороки, ни добродетели и могут говорить и делать то, чего бы они никак не решились повторить в своем обычном виде, со сброшенной маской». Искусство есть средство общения между людьми с помощью особой способности художника перевоплощаться, верить «самому глупому или невероятному»; часто случается, что люди не смеют прямо говорить и делать то, что у них «на душе»; тогда они прибегают к маскам, ко внутреннему и внешнему переодеванию. Свои чувства и мысли они вкладывают в ими созданных героев, они спо-

рят, убеждают от их имени. Объективируя свои помыслы, художники нагляднее видят «порок» и лучше убеждаются в «добродетели», и, таким образом, и себе и читателю они помогают осудить то, что считается злом, и одобрить то, что является в данную эпоху общественно-положительным. По прекрасному выражению Панаита Истрати, «искусство ведет войну с нашими пороками». Большинство гениальных художников — люди острого душевного разлада и противоречий; таковы Шекспир, Толстой, Гоголь, Пушкин, Достоевский. В творческих процессах они преодолевают свою внутреннюю дисгармонию и нередко достигают в том значительных результатов, выставляя напоказ и тем самым как бы изживая то, что почитается ими вредным; но делают это они маскируясь и переодеваясь. Эта маскировка и это переодевание удаются им потому, что они наделены способностью перевоплощаться, переживать творческое самочувствие, отказываясь от самочувствия обычного.

На этом свойстве основано и эстетическое на нас воздействие игры артиста, романа, музыкального произведения. Эстетическая эмоция, как *психологическое состояние*, лишена непосредственного утилитаризма, практицизма, «забот суетного света», из чего, конечно, отнюдь не следует, что чувство прекрасного — какого-то надземного и надмирного происхождения. Наоборот, вся история искусства с достаточной и очевидной убедительностью свидетельствует, что наши понятия о прекрасном находятся в строгой зависимости и обусловленности от экономических, от политических, от бытовых, общественных условий эпохи. *Объективно* наши эстетические эмоции всегда коренятся в конечном итоге в тех или иных «земных», «слишком человеческих», классовых интересах, но это не мешает нам *субъективно*, читая роман, любуясь картиной, слушая Бетховена, испытывать эстетическое удовольствие *бескорыстно*, не думая в этот момент о своих или групповых интересах. Мы приходим к заключению: *эстетическая эмоция психологически есть такое душевное состояние, при котором люди переживают творческое самочувствие, отказываясь в этот момент от самочувствия «житейского», т. е. перевоплощаясь*. Известно, что читатель, слушатель, зритель вместе с автором, с артистом переживают его творческий процесс, в укороченном, так сказать, виде они проходят его путь, они испытывают его огорчения, его неудачи, его радости, они ведут его борьбу с материалом, и только в меру этого заражения творческим процессом художника они захватываются художественным произведением, испытывают эстетическое удовольствие.

VI. «СИСТЕМА» К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Творческое самочувствие есть «дар Аполлона», природный дар. Это бесспорно. Но также бесспорно и то, что можно помогать, содействовать развитию этого дара, можно научиться вызывать в себе это самочувствие по своему желанию в определенные моменты. «Система» К. С. Станиславского и имеет в виду с помощью некоторых

технических приемов вызывать творческое самочувствие по желанию. «Система» в книге автором не излагается; такую драматическую грамматику Константин Сергеевич обещает написать в недалеком будущем, пока же он ограничивается изложением ее основных положений.

«Я познал (т. е. почувствовал),— пишет Станиславский,— что творчество есть прежде всего — *полная сосредоточенность всей духовной и физической природы*. Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Она захватывает, кроме того, и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица».

К постижению этой истины автор пришел не сразу. Прежде всего он заметил, что все великие артисты в творческом состоянии достигают большой телесной свободы и умеют, благодаря самодисциплине, благодаря упражнению своей воли, подчинять себе весь свой физический аппарат. Далее, он заметил, что, приковывая внимание к ощущениям тела, он отвлекался от зрительного зала, забывал о том, что он на сцене. Технические приемы Станиславского вытекают из этих его наблюдений. О них дает представление хотя бы такой рассказ его о том, как готовился к игре на сцене Сальвини:

«В день спектакля он с утра волновался, ел умеренно и, после дневной еды,— уединялся и уже никого не принимал. Спектакль начинался в 8 часов, а Сальвини приезжал в театр к 5, т. е. за три часа до начала спектакля. Он шел в уборную, снимал шубу и отправлялся бродить по сцене. Если кто подходил к нему,— он болтал, потом отходил, задумывался о чем-то, молча стоял и снова запирался в уборной».

Между прочим, манеру Сальвини следует запомнить тем, кто выступает с докладами, с речами на митингах и собраниях.

Очевидно, что смысл «системы» сводится к тому, чтобы художник в определенные сроки смог поверить не реальной, а воображаемой художественной правде, чтобы он поверил в сценическую ложь. «Система» Станиславского обращается прежде всего не к уму, и даже не к тем чувствам, которые мы ясно переживаем, а к смутным, к слепым, но могучим прозрениям, к недоказуемым и тем не менее вполне достоверным для нас постижениям, к инстинкту, к интуиции. Это и есть та последняя «простая» истина, которая венчает долголетние художественные искания великого артиста. В истории Художественного театра исключительное место занимают пьесы А. П. Чехова; они создали театру мировую славу, и когда говорят и пишут об этом театре, то прежде всего на память приходят «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад». Но пьесы Чехова лишены обычных внешних сценических достоинств. «Для раскрытия внутренней сущности его произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин»,— замечает Станиславский. Это раскрытие удается, если режиссер, артисты наделены даром интуиции. Пьесы Чехова — это линия интуиции и чувства. Их главная прелесть заключается в невыразимых, но глубоких ощущениях,

производимых на зрителя. Они — завершение работ Художественного театра, его символ веры, его «Знак Зеро». Выше были приведены рассказы Станиславского о «счастливой случайности», но постижение внутреннего содержания художественного произведения с помощью одной лишь характерной внешней черты, действительно, всегда случайно; прочным оно становится тогда, когда художник, читатель владеют даром интуиции. Как происходит такая, часто совсем бессознательная творческая работа? В главе о постановке «Доктора Штокмана» Станиславский вспоминает:

«Сами собой вытягивались вперед, ради большей убедительности, второй и третий пальцы моих рук,— как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника свои чувства, слова и мысли. Все эти потребности и привычки появлялись инстинктивно, бессознательно. Откуда они? Впоследствии я случайно догадался об их происхождении: через несколько лет после создания Штокмана, при встрече в Берлине с одним ученым, знакомым мне раньше по венской санатории, я узнал у него свои пальцы из «Штокмана». Очень вероятно, что они бессознательно перешли ко мне от этого живого образца. А у одного известного русского музыканта я узнал свою манеру топтаться на месте á la Штокман».

Из приведенного автором примера следует, что линия интуиции не заключает в себе ничего чудесного. Художник бессознательно схватывает и хранит до поры до времени нужную черту в кладовой своей памяти с тем, чтобы ко времени и к месту вызвать ее по ассоциации на поверхность своего сознания, при этом подсознательная жизнь является не пассивным, а очень активным процессом. Бессознательное лишь потому кажется нам таинственным, чудодейственным, что оно до сих пор еще остается далеко не познанным экспериментальной психологией; бессознательное в нас не непознаваемо, и только пока не познано, как следует. Правда, кое-что в этой области сделано, в частности, школой Фрейда, но Фрейд, по существу, бессознательное в нас начало противопоставил принципиально нашему сознанию, для чего нет решительно никаких оснований; противоположность сознательного и бессознательного тоже не абсолютна, а относительна. Сознательные акты, благодаря упражнениям, повторениям, становятся инстинктивными, бессознательными, а бессознательные наши намерения изменяются, гибнут, благодаря воздействию на них нашего сознания. Самая же главная ошибка фрейдистов заключается в преклонении перед стихией бессознательного, в недооценке разума, его революционизирующей роли в культурном развитии человечества [1].

Эти замечания сделать здесь необходимо, потому что некоторые выражения и места в книге Станиславского дают основание думать, что его толкование интуиции и бессознательного как будто не чуждо мистики. Неудачно название интуиции сверхсознанием: никакого сверхсознания нет. Попадаются в книге такие выражения: «Настало время для ирреального на сцене»; говоря о толковании Крэгом

[1] Подробнее об этом в статье «Фрейдизм и искусство».

Гамлета, автор пишет: «Гамлет не неврастеник, еще менее сумасшедший, но он стал другим, чем все люди, потому что на минуту заглянул по ту сторону жизни, в загробный мир»; с таким толкованием автор, по-видимому, согласен. Слова «Мировая душа» и т. д. лишь усиливают впечатление, что Станиславский склонен считать работу интуиции, бессознательного, инстинктивного в нас и в самом деле даром божиим, даром небес. На самом же деле все обстоит проще и реальнее: во всяком художественном произведении есть основная эмоциональная доминанта, общее мироощущение, общая чувственная оценка мира, людей, событий; своими корнями это основное чувство глубоко уходит в недра бессознательного, инстинктивного, интуитивного, верно и то, что задача художника сводится к раскрытию этого своего основного и неповторимого, индивидуального ощущения, но тут нет ничего от ирреального, ничего от «Мировой души», от Человека с большой буквы и от загробного мира. Научная психология довольно удачно уже начала анализ этого мира в нас. Наши великие писатели — Толстой и Достоевский — проникли в эти малоисследованные недра. Приходится пожалеть, что К. С. Станиславский пользуется в своей книге понятиями, которые в истории философии имеют совершенно точный метафизический смысл. В наше время, в эпоху революций, обостренной борьбы трудящихся с мистикой и заумьем, ставшими центрами самого что ни на есть реакционного, такие выражения, как «Мировая душа» и пр., могут оттолкнуть от книги многих читателей. Это тем более досадно, что в своей основе, если откинуть кое-где насевшую мистическую шелуху или крайне неудачную, «ирреальную» терминологию — толкуйте как хотите,— книга Станиславского — здоровая, реалистическая, глубокая работа.

Приходилось слышать утверждение, что «система» Станиславского отрицает *сознательную* работу над собой артиста и художника и отрывает его от внешнего мира. Это — глубокое заблуждение. «Система» стремится помочь художнику-артисту усвоить не внешнюю сторону пьесы или роли, а в первую очередь основную эмоциональную доминанту, внутренний образ художественного произведения, и уже через это усвоение схватить, найти, осмыслить и внешний образ, сценические подробности, жесты, интонацию, костюмы, освещение, декорацию. Основное чувство, каким окрашивается произведение искусства, спрятано обычно глубоко в складах бессознательного и постигается интуицией. Скажем больше: *без интуитивного проникновения в бессознательную сферу человеческих намерений и помыслов — нет подлинного искусства.* Разумеется, одной этой сферой не исчерпывается художественное произведение, но его нельзя свести и к узкорационалистической основе. Тут «система» Станиславского целиком права, и тут нет никакой мистики. Что есть мистического в постановке «Дяди Вани», «Трех сестер», «Вишневого сада», «Доктора Штокмана», «На дне»? Ничего, но во всех этих пьесах есть попытка, и вполне удавшаяся попытка, вскрыть на сцене их интуитивную подоснову, и через это вскрытие и осмыслить их внешнюю сторону. Историческая заслуга и Художественного театра, и Стани-

славского и заключается в этих удавшихся попытках, в постижениях основной эмоциональной доминанты драматических произведений.

Интуиция — природный дар, но отсюда никоим образом не следует, что художник может положиться лишь на один свой талант, пренебрежительно относиться к технике, к упорной, неустанной работе над собой. «Чем крупнее артист,— пишет Станиславский,— тем больше он интересуется техникой своего искусства». Книга Станиславского наглядно показывает, какую гигантскую техническую работу над собой, над ролью, над пьесой приходится проделать художнику. Нашим нетерпеливым, молодым писателям положительно необходимо познакомиться с книгой Константина Сергеевича и с этой точкой зрения. Испытываешь удивление, когда читаешь эту повесть о том, как автор старался передавать блеклые тона костюмов древних бояр, как по целым дням и неделям художники вместе с автором возились с лоскутами, с лохмотьями, чтобы уловить оттенки вышивок, воротников, как ходили у себя дома на дачах изо дня в день артисты в репетиционных костюмах, дабы освоиться с одеждами древних римлян,— как учились владеть плащом, располагать складки, жестикулировать, как, словом, тщательно, как кропотливо и внимательно отделывалась каждая мелочь. Нет, о пренебрежении, о недооценке сознательной технической работы Станиславского не может быть и речи.

Путь Станиславского крайне поучителен. От копирования, от подражания «баритону» с потрясающими икрами, от штампа и стандарта, от бытовизма и натурализма, медленно, на ощупь, практически Станиславский пришел к открытию, что без проникновения в бессознательную сферу человеческой психологии нет настоящего постижения произведения искусства и что путь к быту, к внешнему образу лежит по линии интуиции. Невольно приходят на память последние годы жизни нашего советского, пооктябрьского искусства слова. У нас тоже писатели начинали с примитивного быта. Был у нас и свой «баритон». Он и до сих пор еще не сошел со страниц многих романов, повестей, пьес. За него еще цепко многие держатся. Увлекались и внешней изобразительностью. Теперь наши писатели вплотную подошли к более углубленному пониманию задач искусства. Наиболее чуткие и одаренные из них уже сознали и почувствовали, что узкорационалистическое освещение героев, событий пора сдать в архив, что человека, общественную жизнь нужно изображать не только в сознательных, но и в бессознательных проявлениях, что внешний показ надо дополнить психологическим, т. е. у нас подошли к той самой задаче, которую разрешал всю свою театральную жизнь К. С. Станиславский и Художественный театр. Мы на пороге открытия той простой истины, тайну которой знали и чувствовали Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Чехов. Теоретически эту истину знают и у нас и художники и критики, необходимо ее почувствовать и практически воплотить в романе, в пьесе, в игре артиста. Без усвоения этой истины наша литература, наша сцена будет бесплодно топтаться на месте. Нечего кичиться, нечего говорить и писать с снисходительным видом, что Художест-

венный театр — это прошлое. Он, может быть, и прошлое, но это прошлое прекрасно, мы еще не доросли до него, и тут есть чему поучиться и нашим писателям, и нашим артистам. В противовес внешнему реализму, который у нас до сих пор еще часто господствует, мы должны воспринять от художественников линию интуиции и чувства, внутренний реализм, иначе наше искусство, действительно, будет лишь модным, будет злободневным, но не будет долговечным, не будет современным, не будет отражать *эпохи.* Оценивая состояние нашего театра, К. С. Станиславский пишет:

«Если в области внешнего искусства,— искусства внешней формы,— я был поражен большим успехом нового актера, то в области внутреннего, духовного творчества я был искренно опечален совсем обратным явлением. Новый театр не дал за последние семь лет ни одного артиста-творца, сильного в изображении человеческого духа, ни одной яркой индивидуальности в этом направлении»...

Справедливо. В словесном искусстве дело обстоит несколько лучше. Бабель, Всев. Иванов, Пильняк, Леонов, Федин — это уже приобретение и в области изображения «человеческого духа», не говоря о таких старых мастерах слова, как Горький, Толстой, Пришвин. Но пережитки наивного натурализма, внешнего понимания искусства у нас и в литературе пока все еще чрезвычайно сильны. Это увлечение внешней стороной, «баритоном» у нас поощряют наивные «социальные заказчики», «лирические управделы», тем самым задерживая развитие художества. Жизнь все-таки берет свое, «баритон» сдается в архив.

Художественный театр и Станиславский пришли к художественной правде внутреннего реализма, потому что им оказали в свое время помощь не профессиональные драматурги, а такие писатели, как Чехов, Толстой, Горький, Ибсен. И ныне на очереди стоит вопрос о союзе между художником слова и артистом. Начало такому союзу уже положено: современные театры усиленно привлекают писателей к своей работе,— с другой стороны, писатели усиленно пишут пьесы. Художественный театр в этом союзе должен занять подобающее ему почетное и славное место. Он обязан научить советских писателей еще глубже, еще значительней раскрывать в их произведениях недра человеческого духа, но для этого ему и самому следует многое позаимствовать у нашей богатой эпохи. Нашим художникам недостает интуитивного понимания революции, динамичности, заостренности, целевой установки. Будем надеяться, что очередной постановкой «Бронепоезда» Всев. Иванова, «Унтиловска» Леонида Леонова, «Растратчиков» Валентина Катаева он приблизится к разрешению и этой, основной теперь для него, задачи.

VII. ПОЛИТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАВДА. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Книга Станиславского, помимо ее основной темы, содержит в себе и еще очень много глубоких, интересных и продуманных мыслей, касающихся жизни искусства. Чрезвычайно поучительна,

например, глава, повествующая о постановке «Доктора Штокмана». Постановка пьесы Ибсена совпала с демонстрацией на Казанской площади. Станиславский рассказывает: «В самых неожиданных местах, среди действия раздавались взрывы тенденциозных рукоплесканий». Атмосфера в зале была самая напряженная. Самое интересное, однако, на наш взгляд заключается в другом замечании автора: «Мы, исполнители пьесы и ролей,— заверяет Станиславский,— стоя на сцене, не думали о политике. Напротив, демонстрации, которые вызывались спектаклем, явились для нас неожиданными. Для нас Штокман не был ни политиком, ни митинговым оратором, а лишь идейным, честным и правдивым человеком».

Над этим случаем следует подумать и нашим писателям, и нашим лирическим управделам. У нас часто относятся к художнику так, как будто он, подобно политику, только и думает о том, как его игра, как его произведение будут истолкованы общественно-политически. Общественно-политическая оценка и в самом деле является решающей и основной, тем более в наши дни. Но ее нужно давать, никогда не упуская из внимания то чрезвычайно важное обстоятельство, что настоящий художник прежде всего стремится к правде художественного показа и что в этом одна из особенностей искусства. Исполнители пьесы Ибсена не задавались вопросом, как общественно будет звучать исполнение пьесы Ибсена на сцене, потому что они прежде всего думали, заботились о *художественно-правдивой* передаче драмы норвежского писателя. Поэтому для них «тенденциозные рукоплескания» и являлись неожиданными. Словом, оценивая социологически то или иное произведение искусства, мы должны ставить вопрос, насколько художественно правдиво и истинно изображена в нем действительность и как общественно-политически звучит эта правда в соответственной обстановке. У нас же часто такую оценку подменяют прокурорским следствием: например, исходным пунктом таких оценок делают принадлежность писателя, скажем, к мелкой буржуазии, его путаные и неверные рассуждения, оставляя в стороне вопрос о художественной правде произведения. Искусство есть познание жизни с помощью образов, причем огромное значение в этом познании имеет интуиция.

В рассказ Станиславского надлежит вдуматься и многим из современных художников. «Тенденциозные рукоплескания» были неожиданностью для исполнителей пьесы Ибсена еще и потому, что они, увлекаясь художественной правдой пьесы, были совсем равнодушны к политике. Их ум уходил в талант. Такое слепое общественно-политическое состояние совсем не является для художника ни желательным, ни обязательным, иначе с ним постоянно будут происходить «неожиданности» вроде тех, о которых рассказывает Станиславский; иногда эти «неожиданности» бывают крайне неприятны и губительны для художника. Нельзя требовать от художника, чтобы он стал профессиональным политиком, но, как и всякий гражданин, он все же должен отдавать себе общественно-политический отчет в своей работе.

Прямое отношение к вопросу о художественной правде имеют и афоризмы К. С. Станиславского: «когда играешь злого, ищи, где он добрый»... «черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая». В искусстве наших дней нередко забывают об этом правиле: у нас чаще всего преобладает одна краска. Такой метод изображения человека и событий в конечном итоге упирается в вульгарное, якобы — марксистское, якобы — ленинское понимание классовой борьбы и искусства как классового явления. Забывается, что совсем не нужно заставлять буржуа красть носовые платки, жаждать пролетарской крови, быть извергом, идиотом, дабы показать его общественно-реакционное место в современном обществе. *Субъективно* мысли и чувства людей могут быть очень возвышенными, а *объективно* общественно-позорными и мерзкими. Фашист может быть храбр, самоотвержен, он может искренно полагать, что, расстреливая рабочих, он спасает культуру, искусство, науку,— от этого омерзительный смысл его деяний нисколько не уменьшается; у нас же часто не умеют отделять субъективных состояний от объективного смысла человеческого поведения, поэтому и рисуют одной сплошной краской.

Заслуживает быть отмеченным и другое замечание Станиславского. В одном месте своей книги он пишет:

«Нехорошо, если художник сразу наметит себе такую точку, от которой будет смотреть на все произведение, и зафиксирует ее на первом же законченном и проработанном рисунке. Тогда ему уже трудно будет отойти от этого рисунка для дальнейших поисков, и он сделается односторонним, предвзятым, точно обнесенным какой-то стеной, через которую нельзя видеть новых перспектив и которую режиссеру придется брать долгой осадой или измором».

Эту очень существенную мысль надо раскрыть несколько подробней. Здесь дело не в одной лишь предвзятости. Полная законченность рисунка вредит художественному произведению и в другом отношении. Художник всегда должен давать известный простор воображению читателя или зрителя. Иногда недомолвка бывает лучше, выразительней старательной законченности, которая насилует читателя, не давая работы его фантазии. Не держите читателя варварски в кандалах, не старайтесь «исчерпать тему» до конца, особенно там, где она не исчерпана пока, не смешивайте характерную мелочь со слишком скрупулезной завершенностью.

В заключение нужно сказать еще об одном. Через всю книгу «Моя жизнь в искусстве» красною нитью проходит неудовлетворенность автора достигнутыми результатами. Он все время в пути, он ищет, он не успокаивается, он упорно стремится проникнуть в «тайное тайных» искусства. Это — путь не ремесленника, а подлинного художника, это — дорога гигантов в искусстве.

Таким гигантом и является К. С. Станиславский.

ИСКУССТВО ВИДЕТЬ МИР

(О новом реализме)

I

Андрею Болконскому, чтобы увидеть обыкновенное неясное небо с медленно ползущими серыми облаками, нужно было пережить сражение, оказаться раненым, лежать одиноким, оставленным в поле. Небо он видел и раньше и все же по-настоящему он увидел его впервые, лишь находясь в исключительных условиях. Ивану Ильичу лучшие впечатления в жизни пришли на память только тогда, когда он умирал. Они относились к детству и к юности. Он вспомнил и о сыром сморщенном французском черносливе, об особенном его вкусе, об обилии слюны и о том, как он вместе с другими детьми разорвал портфель у отца, был наказан, а мать принесла пирожки. Вся последующая жизнь показалась Ивану Ильичу ничтожной, сомнительной: дружба, притворство, ложь, заботы о деньгах, о квартире, бездушная служба как бы заслонили перед ним все лучшее, что он мог видеть и почувствовать и что он чувствовал и видел лишь в раннем возрасте.

Пушкин скорбит о днях, когда для него были новы «все впечатленья бытия». Он желал бы восстановить «виденья первоначальных чистых дней», так как «цвет жизни сохнет от мучений», «прелесть бытия» исчезает. Он даже не уверен, поможет ли ему «лира» вернуть утраченное:

И ты, моя задумчивая лира,
Ты, верная певица красоты,
Певица нег, изгнанья и разлуки,
Найдешь ли вновь *утраченные звуки?*
И там, где мирт шумит над тихой урной,
Увижу ль вновь, сквозь темные леса,
И своды скал, и моря блеск лазурный,
И ясные, как радость, небеса?

Шестая глава первой части «Мертвых душ» открывается лирическим признанием Гоголя, что в лета его юности «любопытно много открывал... детский любопытный взгляд... все останавливало меня и поражало... ничто не ускользало от свежего, тонкого внимания... Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность». Окружающее «скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста». Лермонтов утверждает, что хотя ум и долго хранит «первоначальны впечатления», которые поэт переживает в моменты творческого вдохновения, но «чудесный порыв» быстро слабеет в груди, и «жар ланит» хладеет. Для его демона мир «глух и нем» несмотря на то, что он «дик и чуден» сам по себе. Он сознается: «природы жаркие объятья навек остыли для меня». Блок пишет: «утратил я с юдолью связь». Андрей Белый в «Котике Летаеве» жалеет о потерян-

ной и забытой, но свежей в детстве древней тайне первоначальных восприятий, находившихся у порога сознания. Его профессор Задопятов лишь тогда, когда ему исполнилось шестьдесят лет и в жизни произошло трагическое событие, открыл в себе «маленького очаровательного пупса», готового бежать в детский сад. Благодаря этому открытию он впервые по-новому увидел и свою жену, и весь мир. Вся поэзия Сергея Есенина есть тоска об утраченной свежести, о былом буйстве глаз и половодье чувств, о том, что московские изогнутые улицы, кабацкая мгла, бездомность скрыли деревенскую синь, сад в голубых накрапах, апрельские вечера, кудлатых щенков, березы и осины. В «Воспитании чувств» у Флобера два друга, Фредерик и Делорье, только будучи стариками, увидели, что лучшее и самое ценное в их жизни было время, когда они, юноши, стыдясь и робея, украдкой принесли в публичный дом букеты девицам. Генрик Ибсен писал «о древе креста, которое победило древо жизни». Наконец, Маркс заметил, что произведения греческого искусства продолжают давать нам эстетическое удовлетворение потому, что они напоминают о детстве человеческого общества, где оно развилось всего прекраснее, о детстве, которое, однако, никогда уже не повторится в истории человечества со своей безыскусственной правдой, вечной прелестью и наивностью.

Подобные примеры можно легко дополнить ссылками на других классиков и известных художников. Выбор их у нас случаен, но в этой случайности есть и свои преимущества: Толстой, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Флобер, Ибсен, Блок, Андрей Белый, Есенин — люди различных эпох, среды, темперамента, тем не менее, в признаниях их героев и их собственных — есть общее. Увидеть мир, прекрасный сам по себе, так, чтобы чувствовать «природы жаркие объятья», мир во всей его свежести и непосредственности, увидеть небо, как увидел его однажды Болконский,— очень трудно. Ближе всего к этому мы бываем в детстве, в юности и в необычайные, в редкие моменты нашей жизни. Тогда нами как бы раздирается кора, скрывающая от нас мир, человек неожиданно для себя в новом освещении, с новой стороны видит предметы, вещи, явления, события, людей; в самом обыкновенном, примелькавшемся он вдруг находит свойства и качества, какие он никогда не находил, окружающее начинает жить своей особой жизнью, он открывает вновь мир, удивляется и радуется этим открытиям. Но такие открытия, однако, даруются человеку не часто. Запечатленность, свежесть восприятий зависит от силы, от чистоты, от непосредственности их. И над всем этим к тому же довлеет закон контраста. Но обыденная жизнь большинства людей далеко не всегда богата этими контрастами. И даже тогда, когда нарушается ее обычное, нормальное течение, новые открытия мира не легко даются человеку. Привычки, предрассудки, мелкие заботы, огорчения, ничтожные радости, непосильный труд, условности, болезни, наследственность, общественный гнет, смерти близких нам людей, пошлая среда, ходячие мнения и суждения, искривленные мечтания, фантазмы, фанатизм с ранних лет застилают нам глаза, притупляют остроту и свежесть восприятия, внимания,—

оттесняют в глубь сознания, за его порог, самые могучие и радостные впечатления, делают неприметным самое дорогое и прекрасное в жизни, в космосе. Этот гнетущий комплекс инстинктов, привычек, вкусов мы вносим в окружающее нас, придаем ему своеобразную серую, унылую и убогую окраску. Нет сомнения, чистое восприятие есть чистая абстракция, но как часто, в силу ненормальных общественных и индивидуальных условий, действительность предстает, является нам исковерканной, испорченной, потускневшей, омраченной,— как часто вещи и люди, способные дать нам очарование, приобщить нас к целительным родникам великого целого, прекрасные сами по себе, не замечаются, не отмечаются нами. У искривленного общественного человека должны быть и искривленные восприятия мира, образы и представления. В нас, как в зеркале с неровной поверхностью, действительность отражается в искаженных формах. Мы более похожи на больных, чем на нормальных людей. Прошлое, господствующая капиталистическая среда, пережитки миллионы людей делают такими больными и ненормальными. В современном обществе равновесие, хотя бы и очень условное, между человеком и средой является редким и счастливым исключением.

Но, окруженный этим искаженным в его представлениях миром, человек все же хранит в памяти, быть может, иногда лишь как далекое, смутное сновидение, неиспорченные, подлинные образы мира. Они прорываются в человека вопреки всяким препятствиям. Он знает о них благодаря детству, юности, они открываются ему в особые, исключительные моменты, в периоды общественной жизни. Человек тоскует по этим девственно-ярким образам, он слагает о них саги, легенды, поет песни, сочиняет романы, повести, новеллы. Неподдельное, подлинное искусство иногда сознательно, а еще чаще бессознательно, всегда стремилось к тому, чтобы восстановить, найти, открыть эти образы мира. В этом — главный смысл искусства и его назначение. Это стремление питает основную и то явную, то скрытую и смутную эмоциональную доминанту, являясь главным побудительным творческим мотивом всякой художественной работы. Даже тогда, когда художник в этой работе с первого взгляда руководствуется иными и даже как бы противоположными чувствами, более внимательный и тщательный анализ его произведений почти всегда убеждает нас в том, что господствующие настроения, мысли сводятся к этой доминанте, к этой окраске; только по разным соображениям и причинам они скрываются автором, находятся как бы под кожей произведения. Напомним о Достоевском. Его неприятие мира, его бунт, легенда о Великом инквизиторе, вся его карамазовщина, смердяковщина и свидригайловщина — в конце концов раскрывается в гимнах клейким весенним листочкам. «Не веруй я в жизнь», говорит Иван Карамазов, «разуверься я в дорогой женщине, разуверься в порядке вещей, убедись даже, что все, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос, порази меня хотя все ужасы человеческого разочарования,— а я все-таки захочу жить, и уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю... Эту жажду жизни иные чахоточ-

ные сопляки-моралисты называют часто подлою, особенно поэты. *Черта-то она отчасти карамазовская*, это правда, жажда-то эта жизни, несмотря ни на что, в тебе она тоже непременно сидит, но почему же она подлая? Центростремительной силы еще страшно много на нашей планете, Алеша. Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек... Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь!..» В творчестве Достоевского определяющим моментом является эта «исступленная, неприличная жажда жизни», «центростремительная сила», любовь к клейким листочкам, к голубому небу и столкновение этих чувств со всем подлым, глупым, унизительным в человеке и в жизни. Искать эмоциональную доминанту его романов и повестей надо в этой области. Этой силой живет искусство даже в своих отрицаниях, эту силу в жизни открывают вопреки всему, вопреки логике, уму, вопреки всему злому и несправедливому и Гомер, и Пушкин, и Толстой, и Достоевский, и Гоголь, и Лермонтов, и Флобер. Они любят эти счастливые и скупые состояния и, подобно Фаусту, словно хотят воскликнуть: «остановись, мгновение, ты так прекрасно!»

В сущности, эту же цель преследует и религия. Но, в отличие от искусства, утраченный и прекрасный сам по себе мир религия помещает по ту сторону жизни, в сверхчувственных, в надмирных сферах. Она отказывается от борьбы за этот мир на земле. Она абстрагирует его от всего конкретного и тем самым лишает его главной чувственной прелести. Меж тем искусство ищет, находит, творит этот «рай» в живой действительности. Оно поэтому по своей природе материалистично, атеистично, антирелигиозно. Оно никогда не находилось, не жило в добром союзе с религией и, когда подпадало под ее влияние, в сущности переставало быть искусством, делалось жалкой приживалкой,— но даже и в таком своем качестве оно всегда оставалось под подозрением у религии. Не случайно Л. Н. Толстой, в полосу своего аскетизма, осудил искусство. По-своему он был прав. Не случайно также в Гоголе религиозный человек убил художника. Самые сокрушительные удары религии нанесла не только наука, но и искусство.

Со счастливыми открытиями мира не надо смешивать обычные, житейские чувства довольства и неудовлетворенности, какие мы постоянно испытываем. Болконский испытывал их подобно всем остальным людям, а высокое небо увидел лишь однажды и лишь однажды был потрясен им. Иван Ильич тоже переживал и горе и радости по службе, при получении чинов, когда обставлял квартиру, играл в карты, но прелесть чернослива в детстве и как обильно шла слюна, когда дело доходило до косточки, пережил по-особому и совсем иначе. Открытия мира, по Болконскому, оставляют неизгладимый след в жизни, они глубоки и незабываемы и часто потрясают человека. Именно в эти моменты открываются «вещие зеницы». «И внял я неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье». Все лучшие художники

подтверждают наличие этого творческого осенения, высокой душевной настроенности, вдохновения, когда все чувства обостряются, человека охватывает вещее предчувствие, он словно прикасается к недрам, к истокам бытия, он постигает гармонию в космосе, впечатления торжественны и величественны.

II

Не есть ли этот, очищенный от всяких наслоений, мир абстракция? Но, во-первых, это не более абстракция, чем, скажем, понятия о субъекте и объекте, без этих понятий мы не можем обойтись, они образованы в соответствии с действительностью. Во-вторых, мир, о котором мы говорим, очень конкретен. В нем субъективное сведено к наименьшему. Искусство открывает нам мир по-новому, прекрасный не потому, что его таким создал художник, наделив своими чувствами, а потому, что он прекрасен сам по себе, независимо от нас и сплошь и рядом несмотря на наши впечатления. Красота не есть лишь наше субъективное состояние, она существует в природе. Но погруженные в «житейские волнения», мы не замечаем ее; художник раскрывает ее перед нами, находит в природе. Несомненно гениальный писатель Марсель Пруст, рассказывая о своих впечатлениях от одного акварельного портрета молодой девушки Эльстира, пишет:

«Акварель... вызвала во мне то особое очарование, какое внушают нам произведения, восхитительные не только по исполнению, но и по самому предмету изображения, до того своеобразному и обольстительному, что мы не можем не отнести к нему доли испытываемого очарования, как если бы очарование это заключалось уже *в самом предмете* и художнику осталось лишь открыть, подметить его, в естественном материальном воплощении, и воспроизвести на своем холсте. То, что такие предметы, независимые от трактовки художника, действительно существуют на свете, удовлетворяет врожденный наш материализм... Ничто в этой акварели не было дано просто как факт или написано в силу одной только внешней необходимости,— костюм ради того, чтобы женщина была так или иначе одета, ваза ради стоящих в ней цветов,— хрусталь этой вазы был дорог художнику сам по себе... одеяние женщины, охватывая ее, имело свою особую, независимую от нее, хотя и родственную ей прелесть, и произведения промышленности могли соперничать по красоте с созданиями природы»... («Под сенью девушек в цвету»).

Художники очень часто вместо предметов, прекрасных самих по себе, дают нам свою *трактовку* о них, но истинное искусство начинается там, где явления, люди живут своей независимой от художника жизнью, являются прекрасными безотносительно к тому, как к ним он относится. Все искусство заключается именно в этом. В соответствии с этим Л. Н. Толстой видел задачу художника в том, что он лишь как бы снимает покровы с мира явлений. Художник не выдумывает прекрасное, он находит его в действительности особым своим чутьем. Из того, что у людей существуют различные пред-

ставления о прекрасном и безобразном, еще не следует, что эти представления только субъективны. Они должны соответствовать природе вещей. Иначе и быть не может, если мы только исходим из положения, что действительность существует независимо от нас. Всякая иная точка зрения ведет либо к агностицизму либо к солипсизму. Не может служить возражением и то, что мы не располагаем абсолютными критериями в определениях прекрасного. Их нет и в науке. Абсолютных критериев нет, но есть относительные, приближающиеся к абсолютным и все же всегда далекие от них. Такие вполне объективные критерии есть. Их существование признавал лучший среди марксистов искусствовед Г. В. Плеханов. Прекрасно все, что радует нас своей жизнью, ее обилием, буйством, ростом, развитием, все, что в общественном бытии содействует проявлениям жизни, если при этом наши суждения соответствуют действительности. Почему Венера Милосская продолжает оставаться для нас недосягаемым образцом, несмотря на все различие наше от греков во вкусе, в быте, в чувствах? Потому, что существует объективная красота в природе, ее открывает нам в своих творениях художник.

Вполне справедливо утверждение, что действительность сама по себе не имеет значения для художника, она служит для него лишь своего рода трамплином. Но в каком смысле это верно? Только в том, что настоящий художник никогда не ограничивается видимой скорлупой явлений, но разбивает эту скорлупу, очищает от нее ядро, дабы мы могли «вкусить и видеть»,— только в том, что он обладает особой способностью находить прекрасное само по себе там, где оно скрыто.

Мы относимся к миру прежде всего практически. Он нужен нам в первую очередь для того, чтобы есть, пить, размножаться, трудиться. Мы познаем его в соответствии с этими нуждами и потребностями. Но есть другое отношение к миру, лишенное этого узкого практицизма, есть «день седьмый», когда мы хотим взглянуть на мир иными глазами, откинув, забыв обычные житейские желания, когда мы *бескорыстно* хотим любоваться и природой и людьми. Если предмету, явлению или произведению искусства удается вызвать в нас это чувство, действительность предстоит пред нами прекрасной, независимо от того, какие выгоды мы можем извлечь из нее для себя. Тогда нас подчиняют себе состояния, которые мы называем эстетическими. В эти моменты мы ничего не требуем от вещей, от людей, мы испытываем особые возвышенные и обновляющие чувства. В основе эстетической эмоции лежит *бескорыстное* наслаждение миром. Лишь только к этим эмоциям примешиваются деловые, практические соображения, они теряют свою чистоту, свою силу над нами. Расчетливость — худший враг чувства прекрасного. «Заботы суетного света», «заботы мира» обычно мешают художнику. Именно в таком эстетическом состоянии писал и Лермонтов:

О чем писать? — Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны,

И рифмы, дружные, как волны,
Журча, одна вослед другой
Несутся вольной чередой...
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.

Эстетические потребности чуждаются «забот». Из этого, однако, отнюдь не следует, что они отделяются от этих забот непроницаемыми перегородками. Происхождение эстетических эмоций носит общественно утилитарный характер. В конечном итоге, они обслуживают общественные заботы, в своем развитии эстетические эмоции зависят от общественно-экономических процессов. Это несомненно. Но несомненно также и то, что эстетические чувства, как *психологические* индивидуальные состояния, лишены корыстных побуждений. Такой отказ от этих побуждений возможен только в том случае, если человек может забыть о себе, если он силой интуиции может внедриться в вещь, в человека, творчески перевоплотиться в них. Тогда он отходит от житейской сутолоки, от мелких радостей и огорчений, от штампованных мнений и взглядов, он проникается особым симпатическим чувством, чутьем к чужой, к посторонней жизни, независимой от него и самостоятельной, прекрасное открывается в предметах, в событиях, в людях независимо от того, как их хочет трактовать художник, мир как бы отделяется от человека, освобождается от его «я», от его впечатлений, он обстоит во всей своей *самобытной* прелести. Именно такое состояние пережил Андрей Болконский, будучи ранен и лежа в поле. Способность человека, художника перевоплощаться, т. е. отказываться на миг от себя и жить жизнью других людей, жизнью мира,— возвращает мир себе, делает его прекрасным, независимо от нас.

Утверждают, что такие состояния, являясь созерцательными, они якобы пассивны и потому для художника нашего времени, для людей, *переустраивающих жизнь*, не своевременны. Это очень ошибочные утверждения. Они ошибочны потому, что на самом деле речь идет об очень сложных *творческих* чувствах. Они не созерцательны, так как художник в эти моменты делает свои лучшие открытия для нас мира, снимает с него покровы; они были бы пассивными, если бы он ограничивался простыми описаниями, фотографированием действительности, но мы говорим о совершенно иных отношениях к миру.

Художественный образ — образ синтетический. Он создается особым творческим усилием, но в известном соответствии с действительностью. Действительность нельзя игнорировать, человек не может отнестись к ней с безразличием. Он творит «вторую природу», но если он будет творить ее, не сообразуясь с реально данным нам миром, он возведет лишь одну Вавилонскую башню. Волевая творческая активность — великое явление, но она не падает с неба, она должна быть согласована с окружающей нас средой. От того, что мы захотим, чтобы ноги росли из-под мышек, ничего полезного для

нас не последует, а вреда может быть много. Человек творит свой мир на основе научного и эстетического познания космоса. Наши оценки его органически связаны с ним познанием. Примат за бытием.

III

Г. В. Плеханов утверждал, что рассудок плохо мирится с искусством. Пушкин считал, что поэзия должна быть глуповата. Белинский писал: «и благо нам в редкие минуты нашего безумия». Все это не обмолвки, не парадоксы, а истинная и глубокая правда. Те, кто защищают только «рационалистическое изображение», не имеют даже и отдаленного представления о существе искусства.

Тайна искусства — в воспроизведении самых первоначальных и непосредственных ощущений и впечатлений. У Марселя Пруста, одного из самых тонких аналитиков-психологов, есть поистине замечательные художественные наблюдения, относящиеся к существу творческого процесса. Размышляя о художнике-живописце Эльстире, Пруст сообщает:

«Имена, которыми мы обозначаем вещи, всегда отвечают известному рассудочному понятию, которое чуждо нашим подлинным живым впечатлениям и которое заставляет нас как бы устранять из них все то, что не входит в это понятие.

Бывало, что у моего окна в бальбекском отеле, по утрам, когда Франсуаза раздергивала занавески, скрывавшие свет, или по вечерам, когда я поджидал Сен-Лу, чтобы отправиться с ним куда-нибудь, вследствие особой игры освещения я принимал темнеющую часть моря в глубине за отдаленный берег или радостно всматривался в зыбкую голубоватую полоску на горизонте, не зная, относится ли она к морю или к небу. Вскоре разум мой восстанавливал то разграничение между стихиями, которое уничтожалось в моем непосредственном впечатлении. Точно так же мне случалось в Париже, в своей комнате, слышать какие-то бурные пререкания, переходившие в негодующие крики, пока, наконец, я не обращался мысленно к источнику этих восприятий, каковым являлся, например, грохот приближающегося экипажа, и не устранял сознанием из этого грохота тех пронзительных разноголосых воплей, которые отчетливо слышались моему уху, но которые, как сознавал мой разум, не могли издавать колеса. Но те редкие моменты, когда мы видели природу такой, какова она есть поэтически,— они-то и улавливались в творчестве Эльстира. Одна из метафор, всего чаще встречающаяся в его маринах, подле которых он теперь стоял, заключалась именно в том, что, уподобляя землю морю, он стирал всякое разграничение между ними. Это-то уподобление, молчаливо и последовательно проводимое им в каждом холсте, и придавало ему богатое оттенками мощное единство»...

И далее: «Стремление Эльстира изображать вещи не такими, какими они существовали в его сознании, а сообразно с *оптическими иллюзиями* нашего непосредственного зрительного восприятия, привело его к раскрытию некоторых законов перспективы, в то время —

поистине поразительных, ибо искусство раскрывало их впервые... Стремление Эльстира отрешиться перед лицом реальности от всех понятий своего разума было тем более достойно удивления, что человек этот, нарочно становившийся, пред тем как взяться за кисть, совершенно *невежественным*, старавшийся из честности все позабыть,— ибо то, что мы знаем, может считаться не нашим,— обладал как раз исключительными умственными богатствами».

Пруст признается, что благодаря основной манере, «метафоре» Эльстира, он полюбил незаметные или еле заметные перемещения объемов, видоизменения жидких тел, красочные переливы. «Метафору» Эльстира он находил в самых обыденных вещах, «в глубинной жизни» «мертвой натуры».

Эти замечания крайне поучительны. Для того, чтобы дать волю художественным потенциям, надо стать невежественным, глупым, отрешиться от всего, что вносит в первоначальное восприятие рассудок. Художник должен уметь посмотреть простыми глазами на мир, как бы впервые увидеть его. Те рассудочные поправки, которые делает ум в наших первоначальных восприятиях, очень ценны и необходимы в научной, в практической деятельности, без них мы не можем сделать ни одного шага в аналитических познаниях мира, но в искусстве они не только не бывают нужны, но, наоборот, сплошь и рядом только вредят. Вот наглядные тому примеры. Взрослый, рассудительный человек с высоким интеллектуальным уровнем читает Купера, Вальтер-Скотта, Дюма, Жюль-Верна, Пьера Бенуа, идет в кинематограф смотреть «Багдадского вора», в опере он слушает и видит «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже», в Художественном театре он бывает на «Синей птице», и он нисколько не оскорблен тем, что его, в сущности, возвращают к ребяческому возрасту, его заставляют верить чудесному, невероятному. Больше того, он с радостью отдается этим своим глупым состояниям, он желает, чтобы они захватили, подчинили его себе, он заглушает в себе голос рассудка, который бесстрастно и неумолимо подсказывает ему, что он верит сказке, небывалому и невозможному. Каким образом искусство превращает умного человека в безумца, зрелого человека в ребенка? Оно заставляет умолкнуть рассудок, оно добивается того, что человек верит силе самых примитивных, самых непосредственных своих впечатлений. Лишь только у зрителя, у читателя начинает работать ум, все очарование, вся сила эстетического чувства исчезает. Самые рассудочные люди часто в искусстве — самые тупые и невосприимчивые.

Сказанное относится не только к произведениям, где преобладает фантастика, но и ко всему искусству в целом. Искусству нельзя верить, если не поглупеть, не стать на время невежественным, если не признать самых необычайных вещей. Любая метафора, эпитет, любой художественный прием, доведенная до остроты характеристика, типическое изображение, положение, преувеличение, сюжетное построение — таят в себе неправдоподобия с точки зрения рассудка. Не могло и не может быть в натуре ни «Вия», ни случая с «Носом», ни «Пиковой дамы», ни Великого инквизитора, ни Плюшкина,

ни Хлестакова, никто не видал конармию Бабеля, «Голый год» по Пильняку. Не может река играть, море смеяться, бесы в метель мчаться рой за роем, лохмотья быть страстными, клен присесть перед костром зари. Ничего этого не было, не могло быть. «Над вымыслом слезами обольюсь». Но обливаться слезами над вымыслом нельзя, если бы ему хотя бы на миг не поверить, не стать ребенком, не сделаться невежественным и безумным. Искусство заставляет верить вымыслам, отгоняя рассудок. Наше сознание возникает там, где есть ощутительные жизненные диссонансы; сигнализируя о них, оно требует их устранения. Искусство прекрасно тем, что оно освобождает нас от этого чувства дисгармонии, с которым всегда связана рассудочная деятельность. Оно восстанавливает то равновесие, конечно, относительное, между нами и средой, какое обычно в рассудочной деятельности нарушено. *Содержание эстетического чувства сводится прежде всего к этому ощущению восстановленного равновесия, хотя и не исчерпывается им.* В искусстве все построено на условностях, как в игре. И, как в игре, в искусстве нужно поверить всему условному, чтобы пережить полное удовлетворение. Устраняя из наших восприятий все наиболее рассудочное, искусство заставляет нас принимать условное за настоящее.

Действие произведений искусства на нас не ограничивается нами. Эльстир, кстати сказать, художник вымышленный, благодаря своей невежественной метафоре открыл новые законы перспективы, научил находить прекрасное в окружающем там, где его до него никто не замечал. Почему наивная, бессмысленная манера художника приводит к таким ценным результатам? Рассудок всегда нивелирует, он обобщает, исключая все резко индивидуальное. Это касается прежде всего науки. Понятия, которыми мы располагаем в науке, охватывают лишь общие признаки и свойства, они вызывают в нас схематические представления. Язык науки абстрактен и иначе быть не может. Исправляя наши восприятия, рассудок лишает их конкретной телесности, своеобразия цветов и красок. Но и в обычной, не научной, рассудочной деятельности мы постоянно понуждаемся отрешаться от самых непосредственных и самобытных ощущений. Искусство, наоборот, ищет проявления общего, типического — только в конкретном, в своеобразном, в неповторимом. Отвлеченное — смерть для искусства. Мир художника, мир телесный, он — весь в запахах, в цветах, в красках, в осязаемом, в звуках. И чем больше удается художнику *отдаться* силе своих непосредственных восприятий, чем меньше он вносит поправок от общих абстрактных рассудочных категорий, тем конкретней и самобытней он изображает этот мир. В наших общих, обычных, исправленных разумом образах мира — часто затемняется, ускользает самое своеобразное, характерное, отличительное и конкретное. Нужен особый глаз, слух художника, чтобы обнаружить эти свойства и качества. В наиболее непосредственных восприятиях они находятся лучше и чаще всего. Вот почему оптическая, слуховая иллюзия, непригодная в практическом обиходе, в искусстве часто приводит к открытиям, к видениям мира, самым свежим и обольстительным по своей конкретности. Бурные

пререкания и вопли, которые слышались писателю в грохоте пролетки, способны дать самый выразительный и живой образ.

Могут сказать, что такая манера исключительно субъективна. Она, действительно, может оказаться таковой, если художник сосредоточит свое внимание на своих впечатлениях, а не на людях, не на вещах, независимых от него. Но она не будет субъективной, когда художник *отдается* миру, когда он, выражаясь философски, воспроизводит вещь в себе, а не вещь для нас. Отдаваясь потоку своих первоначальных, внерассудочных восприятий, перевоплощаясь, художник словно расплавляет свое «я» в этих восприятиях, но не для того, чтобы убежать от себя, а для того, чтобы обрести мир, как он есть сам по себе, в его наиболее жизненных и прекрасных формах. Эта манера, следовательно, может быть и наиболее объективной. Все зависит от точки зрения художника, от того, фиксирует ли он внимание на своих настроениях, чувствах и мыслях, или это внимание сосредоточено на самой действительности.

Итак, наши художественные, эстетические восприятия тем ближе к действительности, чем более непреднамеренно, свободно они схватываются, собираются, хранятся художником. К этому следует прибавить еще одно соображение: художественные ощущения известного ряда тем сильней, чем меньше они исправляются ощущениями другого ряда. Музыкальная пьеса только тогда доставляет нам полное удовлетворение, когда она вытесняет зрительные, обонятельные, осязательные впечатления, словом, все, за исключением слуховых. Картина художника кажется нам тем более совершенной, чем больше она позволяет нам отдаться одним лишь зрительным восприятиям. И в этом дело обстоит для искусства иначе, чем для науки. В научной и практической деятельности мы постоянно и незаметно для себя исправляем одни ощущения другими. В этом смысле мы нормальнее художника. Художник более узок, он часто бывает глух ко всем впечатлениям бытия, за исключением своих, если так можно выразиться, профессиональных впечатлений. Вот почему многие художники являются очень односторонними людьми. Они видят мир, как художники, преимущественно одним органом чувств, тогда как другие чувства у них подавлены, оттеснены на задний план.

Художественное творчество в своих истоках интуитивно. Однако художник не должен пренебрегать интеллектуальным миром. Наоборот, существо и психология художественного творчества, в нашем понимании, требует настоятельно, чтобы художник обладал высоким интеллектуальным уровнем. «Невежественная», «глупая» манера, о которой мы говорили, возможна лишь в том случае, если художник обладает не только тонким эстетическим чутьем, но и развитым интеллектом. Разобраться в своих впечатлениях вообще не легко, а в непосредственных — во сто крат труднее. Художник должен уметь найти, понять, углубить свою основную манеру, свое особое постижение жизни. Без огромной, очень упорной и сложной рассудочной деятельности, без знания истории искусства, своих предшественников художник не может как следует постигнуть и

свою манеру. Чтобы следовать ей, он должен быть психологом; чтобы найти в своих восприятиях наиболее ценные из них, чтобы очистить их, сгустить, надо быть острым аналитиком. Самая невежественная манера — есть в то же время и самая интеллектуальная.

Далее, за процессами восприятия и собирания сырого материала следует обработка и оформление его. Здесь интеллектуальный уровень художника сплошь и рядом имеет решающее значение. Сюжетный костяк, оформление материала в слове, в звуках, в красках, в линиях, пропорциях, сокрытие главных приемов — все это требует огромного интеллектуального напряжения. И есть также большой смысл в утверждении, что работа писателя есть в огромной мере тяжелый мышечный труд. Но и помимо этого, художник должен быть на уровне политических, нравственных, научных идей своей эпохи. Вечное должно обнаруживать себя во временном, но для этого надо знать и понимать это временное. Нельзя писать романы, поэмы, картины в наши годы, не определив своего отношения к современным революционным битвам. Кто пытается в этом обмануть себя и читателей, будет в конце концов сам обманут. Тут одного чутья, интуиции, инстинкта недостаточно.

IV

Какие выводы из всего сказанного следуют для искусства нашего времени?

Искусство всегда стремилось и стремится возвратить, восстановить, открыть мир прекрасный сам по себе, дать его в наиболее очищенных и непосредственных ощущениях. Эту потребность художник ощущает, может быть, острее других людей потому, что в отличие от них он привыкает видеть природу, людей, как если бы они были нарисованы на картине; он имеет дело преимущественно не с миром, как таковым, а с образами, с представлениями мира: его главная работа происходит преимущественно над этим материалом. Но далеко не всегда, не во все эпохи искусство планомерно старалось разрешить эту свою главную задачу раскрытия мира. Своеобразные общественные условия нередко мешали в этом художеству, заставляли его отклоняться от прямых его целей. В частности, наша предреволюционная эпоха была крайне неблагоприятна в этом отношении для искусства. В общественной жизни господствовал крайний индивидуализм и эгоцентризм, он же определял и главные направления в искусстве. Он пользовался всеми узаконенными и неузаконенными преимуществами. К услугам наших сверхиндивидуалистов были издательства, журналы, газеты, меценаты, критики. Их поддерживала философская, эстетическая жизнь Запада. Другое художественное течение, отражавшее настроения восходящих классов, пролетариата и крестьянства, отчасти было загнано в подполье, отчасти находилось в области искусства в стадиях своего первоначального развития. Кроме того, внимание новаторов было сосредоточено на разрешении неотложных политических задач. Лучшая, наиболее общественно здоровая группа художников, не покидавшая реали-

стической почвы, не пошла далее отвлеченного романтического бунта человека вообще, личности вообще, взятых независимо от общественной среды, дальше защиты абстрактных прав человека и гражданина, неопределенных и несмелых попыток найти выход из индивидуалистических тупиков. Более всего это удалось Горькому; ему удалось во многих своих вещах стать выразителем в искусстве чувств и мыслей пролетарского авангарда, но другая блестящая плеяда русских писателей — Бунин, Куприн, Леонид Андреев — надломились в этих попытках. Народничество явно вырождалось. Как бы то ни было, господствующим направлением в литературе, в живописи, в музыке был индивидуализм, притом в его крайних формах: культ голого «я», ницшеанство, мистицизм, пессимизм. Этому соответствовали и тогдашние школы: импрессионизм, декадентство, символизм, футуризм и т. д. При всех их особенностях, при всех их достоинствах и недостатках, они имели одно общее свойство: *действительность, природу, вещи, людей они подменяли своими впечатлениями о них.* Они как бы отрывали эти впечатления от мира, придавали им независимую, самостоятельную ценность, забывая, что они важны, нужны, необходимы лишь настолько, насколько они связуют человека с жизнью, насколько они дают нам мир. Совершив эту подстановку, художники-индивидуалисты лишили себя единственной питательной силы. Они оказались в положении человека, больного галлюцинациями, у которого ощущения лишь самым отдаленным и изуродованным образом напоминают о реальности. Впечатления, образы, представления оказались в некоей пустоте, в темном ничто. Поэтому-то за кругом своих восприятий одни увидели хаос, бездну, катастрофы, другие стали искать «инобытие», «иные миры», бога, третьи провозгласили философский и эстетический релятивизм и эмпиризм (махизм), четвертые объявили верховные права единственного и неповторимого «я», пятые бросили лозунг: carpe diem — лови момент, шестые нашли смелость сказать: «деваться больше — некуда, в мире достоверна лишь смерть». Все это было выражением того, что, утвердив вместо мира свои впечатления, люди потеряли мир. Вместо него они видели только себя, они носились со своими маленькими индивидуалистическими, субъективными мирками, они совершали вращение только вокруг них, на них они сосредоточили свое исключительное внимание, их изображали в своих произведениях. В этом субъективном творчестве писатели достигли величайшей изощренности, утонченности и проникновенности. Можно удивляться и восхищаться чутью, уменью, с какими художники той поры умели уловить, показать, выразить самые утонченные, мимолетные, еле уловимые свои настроения. Достаточно вспомнить А. Блока, Андрея Белого, Ахматову. Успехи здесь несомненны. Но они достигались необыкновенной, дорогой ценой, ценой утери окружающего мира. «В моей душе лежат сокровища, и ключ поручен только мне»,— писал Блок. У Андрея Белого в «Котике Летаеве» космос изображен в виде страшного, стародавнего, сокрушительного титана.

«Титан бежит сзади. Нагонит и сдавит. В детстве он проливается

в меня; и я ширился от моих младенческих въятий — титана. Но ощупи космоса медленно преодолевалися мною; и ряды моих «въятий» мне стали — рядами понятий; *понятие — щит от титана; оно — в бредах — остров;* в бестолочь разбиваются бреды; и из толока — толчей — мне слагается: толк... над раскаленною бездною их оплотневала мне суша: долго еще средь нее натыкался я иногда: на старинную яму; из нее выгребали какую-то нечисть и ужас вил гнезда в ней; с годами она зарастала, глухонемой бессонницей тяготила мне память она. Тяготит и теперь».

Это написано очень правдиво. Здесь вскрывается психологическое основание для ухода от действительности: мир — страшный титан, бред, яма, бестолочь. Упорядоченные понятия — щит, защита от хаоса. «Я» — единственно прочная опора и охрана от окружающей сумятицы, невнятицы, безумия. Так совершается отказ от мира в пользу своего островка, в пользу «я». В образы мира, в впечатления, в представления, в понятия спасаются от живой жизни. Андрей Белый, однако, слишком большой и богатый художник. «Суша» казалась ненадежной, мир тянул к себе. В лучшие моменты своего творческого сознания Белый обращается к окружающему, к миру; в нем он видит уже не страшного титана, а того «очаровательного пупса», какого нашел в себе Задопятов. И все же мир, как бред, тяготеет над художником.

Общее отношение к миру Андрея Белого свойственно было в той или иной степени импрессионистам, символистам, футуристам. Леонид Андреев воспринимал мир либо как зловещую и злую бездну, либо как тюрьму. Бредом он казался и Маяковскому, причем у Маяковского «я» порой совсем заслоняет мир. В нем он видит только себя. Заостренная манера импрессионистов, их чрезмерное внимание к деталям, их слепота к целому держится на психологической подмене мира своими впечатлениями.

В живописи это видно с полной наглядностью. Люди, деревья, цветы изображаются не так, как они существуют сами по себе, а согласно капризу, настроению художника. На первом плане не мир, а художник. В сущности, на полотне есть пятно, линия, сочетание красок, тел, пропорций, объемов, каких никогда не бывало и, что важнее всего, не может быть. То же самое происходит и в художественном слове. В пейзаже мы видим и чувствуем не пейзаж, а настроения, вызванные им в художнике, в изображаемых типах — не их самих, а опять-таки художника. Мир поглощен без остатка субективными состояниями человека. Его нет. Круг завершен. Равновесие между художником и миром нарушено. Мир, прекрасный сам по себе, такой, каким он глядит на нас из творений Гомера, Пушкина, Толстого,— утрачен. Художник остался наедине с собой.

Этому насквозь субъективному отношению к миру соответствуют и такие же определения искусства. Между прочим, их отголоском является и современное, ставшее модным в некоторых кругах, определение искусства, будто оно организует эмоции. Искусство, конечно, в первую очередь организует эмоции, но в соответствии с живой действительностью. Тот, кто забывает об этом чрезвычайно

существенном марксистском дополнении, открывает двери всяким подменам мира чувствами и впечатлениями художника.

Наше предреволюционное индивидуалистическое искусство лишний раз подтверждает парадоксальную с первого взгляда истину: найти мир очень трудно. Это крайне странно: ведь мир красок, звуков он — вот он — пред нами, мы с ним, среди него. И, однако, его то и дело теряют, теряют подобно тому, как люди не замечают окружающего, когда они слишком поглощены собой.

Октябрьская революция выдвинула ряд новых художников со свежим ощущением действительности, но и они по разным причинам до сих пор еще не разрешили вопроса об отношениях нового искусства к миру. Прежде всего, значительная, может быть, преобладающая часть современных художников занята агитацией и пропагандой новых идей. Это вполне естественно и необходимо, но все же агитационное искусство больше хочет, чем видит. Другая часть художников пошла по линии натурализма и наивного реализма. За эти годы написано и напечатано очень много романов, повестей, рассказов, поэм, в которых описание явно преобладает над художественным изображением. В этих произведениях, обычно сюжетно неуклюжих, иногда просто бессюжетных, более или менее добросовестно, даже ярко, но чаще по определенному шаблону описывается гражданская война в городе и в деревне, голод, разруха, новое хозяйственное и культурное строительство, отношения между мужчиной и женщиной, комиссары, бывшие люди, белогвардейцы и т. д. Увлечение бытом тоже было своевременно; надо было прежде всего собрать новый материал,— наскоро, наспех записать то, что случилось в годы революционной борьбы. К тому же, наши молодые художники довольно примитивно смотрели на задачи искусства, а издатели, редакторы и критики их в том поощряли. Бытовизм несомненно приблизил художника к миру, способствовал выведению искусства из индивидуалистических углов и лабиринтов; однако ограниченность и убогость бытоописательства вполне очевидна. Бытовик скользит по поверхности явлений, не стараясь проникнуть в их существо, он не может поэтому дать своих особых открытий мира, своих прозрений в него. Описатель, натуралист видит вещь, человека часто очень отчетливо, но они у него не живут своей особой жизнью, они, в сущности, мертвы, неподвижны. За внешним образом нет «души», субстанции. В бытовых произведениях ничего не открывается, в них все запечатляется в застывшем состоянии, в них нет динамики, становления, развития, действия, за частностями не чувствуется целого, нет обобщения, нет и настоящих эстетических эмоций.

Едва ли нужно доказывать, что наше искусство последних лет не ограничивалось ни одними агитационными, ни бытовыми произведениями. Уже в агитационных произведениях иногда попадаются отрывки, части подлинно художественного достоинства. Равным образом и в бытовых повестях, романах описания чередуются с изображениями. Наконец, у ряда писателей бытовое является лишь обрамлением безусловно художественных картин. Несмотря на все

острое внимание к быту, едва ли можно назвать бытовиками таких писателей, как Горький, Пришвин, А. Толстой, Бабель, Бор. Пильняк, Леонов, Всев. Иванов, К. Федин, Сейфуллина, Артем Веселый, Н. Тихонов, Сельвинский, Казин и т. д., потому что у каждого из них есть своя основная «метафора», своя манера. Вместе с тем, в искусстве они являются материалистами; у них нетрудно иногда почувствовать мир, живущий своей жизнью, независимой от художника, от его личных состояний. Современное советское искусство вообще очень любит и ценит вещь, ее цвет, запах. Оно обоняет и осязает ее, умеет ярко и выпукло ее показать. Наше искусство биологично и физиологично, а к этому прибавляют — и даже зоологично. Наши художники чувствуют плоть мира, его материю. Вещи, предметы, люди, события в их произведениях часто радуют читателя и зрителя. Любовь эта к материи, к плоти бывает грубовата, даже подозрительна, когда она готова объявить войну всему идеологическому, психическому, интеллектуальному,— в этом сквозит уже мещанин нового времени, который тоже по-своему ценит лишь материальное и презрительно относится к духовным ценностям,— но в общем это пока нормальная, здоровая реакция против прежних потуг открыть потусторонние миры, божественную стихию, против некромании в искусстве, против сверхутонченного психологизма. Правда и то, что у нас очень много заведомо тенденциозных, сухих, надуманных, рационалистических, неубедительных, бледных и бескровных произведений, наши «социальные заказчики», редакторы, издатели, критики, зачастую художественно безграмотны, бестолковы, угнетающе безвкусны,— у нас часто ищут революционность там, где ее нет и в помине, попадаясь на удочки разных хитрецов, — и не замечают настоящей революционности, потому что настоящее почти всегда бывает скромно,— к счастью, все эти отрицательные явления не преобладают в современном искусстве.

Как бы то ни было, послеоктябрьское искусство далеко шагнуло в сторону от былого индивидуализма и слишком личного отношения к действительности, оно приблизилось к ней, желает ее видеть, иногда и видит, и все же оно еще не нашло эту действительность как следует, и вопрос об отношении художника к миру не только не разрешен, но и не поставлен по-настоящему. Помимо бытовизма, описательства, помимо узкой тенденциозности, ученичества, над нами еще тяготеет наследие, оставшееся от старых индивидуалистических школ и направлений. Одни подражают Достоевскому, гениальному писателю, но у которого мир изуродован и поглощен болезненной впечатлительностью,— другие заражены символизмом Л. Андреева, иные твердят футуристические зады, а иные следуют по пятам за Горьким, за Буниным, т. е. вдохновляются не жизнью, а литературой. Сквозь все эти подражания проглядывает своя манера, свое свежее восприятие мира, самобытность, богатые творческие силы, но многое делается больше инстинктивно, чем сознательно, перебивается психологическими пережитками.

Пора вопрос об отношениях художника к миру поставить во всей широте и глубине. Наше искусство сейчас на перепутьях. Мы

много спорили о попутчиках, о гегемонии пролетариата в литературе, о культурной революции, о комчванстве и уклонах, но все это обсуждалось очень отвлеченно, и вопросы о методах, о психологии художественного творчества, о новых способах обработки материала и отношения к нему были и остаются почти не освещенными. В нашей художественной среде наблюдается разброд, неудовлетворенность. В значительной мере это происходит от того, что мы занимаемся не тем, чем следует заниматься. Вместо хлеба мы даем друг другу булыжники. Мы толчемся в кружках и группах, политиканствуем, провозглашаем и декларируем. Во многом этому бегу на месте содействуют невежественные и слишком «практичные» требования, предъявляемые искусству. Право же, пора понять, что настоящее революционное, пролетарское искусство не в том, чтобы выкрикивать очередные злободневные лозунги, не в описаниях бравых комсомольцев, шагающих гордым шагом, не в фотографических картинках заседаний, где самоотверженные наркомы и заведующие «разрываются на части» и гибнут у письменного стола, и не в хитроумных обманах Главлита, редактора,— а в том, чтобы дать почувствовать читателю, что в основе произведения лежит действительно новая, действительно революционная эмоциональная доминанта, новый материал, новые открытия.

Что же нужно для этого искусству нашего времени?

Для этого нужно прежде всего и инстинктом и сознанием усвоить, что главный вопрос, вопрос всех вопросов, заключается сейчас в отношениях художника к миру. Художник должен окончательно порвать с манерой, когда он, вместо действительности, дает нам свои впечатления о ней. Мир должен предстать в его произведении, как он есть сам по себе, чтобы прекрасное и безобразное, милое и отвратительное, радостное и горестное казалось нам таким не потому, что так хочет художник, а потому, что оно содержится, есть в живой жизни.

Спросят, каким образом этого достигнуть? Ведь художественное произведение оформляется из наших личных восприятий, мы не можем выйти за пределы их; художник, далее, непременно вносит в эти восприятия свою любовь, ненависть, радость, горе, всю сложную гамму слитных и ясных чувств, настроений, мыслей. Никто еще не видел мира, лично не ощущая и не чувствуя его. Все это несомненно, но из этого отнюдь не следует, что наши ощущения должны заслонять мир. В подлинном искусстве мир, действительность как бы поглощают личные восприятия и состояния, делают их незаметными, проступая словно через очень чистое стекло. Это достигается с помощью особого психологического состояния, при котором человек радостно отдается миру, верит ему и ценит его, а не сосредоточивает внимание на своих переживаниях. Когда художник перевоплощается, он и в свое произведение внесет особое ощущение, ощущение *данности*, самости мира, независимого от нас, независимого от наших субъективных состояний. Есть огромное, гигантское различие в окраске изображаемого между художником, который все свое внимание и внимание читателя, зрителя сосредоточил на себе,— и ху-

дожником, который это внимание фиксирует на вне его находящейся действительности. В первом случае его произведение будет сопровождаться в нас ощущением, что он изображает себя, во втором,— что он изображает мир. Все дело, значит, не в том, что художник, как и всякий иной человек, ограничен кругом личных восприятий — иначе и не может быть,— а в том, чтобы он сумел в нас вызвать особое ощущение, особое чувство *данности*, самости мира, независимого от впечатлений художника. Чтобы достигнуть этого, надо изображать вещи, события, людей прежде всего во взаимной зависимости друг от друга, а не только от нашего «я», надо быть диалектиком. За восприятиями должен чувствоваться мир. Вызвать такое чувство неимоверно трудно. Без преувеличений можно сказать, что большинство наших молодых художников даже и не подозревают, насколько это трудно и насколько это необходимо, дабы уверить читателя в данности мира. Благодаря тому, что такое сознание отсутствует, у нас царит величайшая путаница в искусстве. Писатель-реалист, писатель по всем своим задаткам чуждый индивидуалистической манере,— сплошь и рядом пользуется этой манерой, подставляет вместо мира себя; художник, насквозь пропитанный индивидуализмом, импрессионизмом, числится пролетарским, революционным и т. д. Все это надо поставить на свои места. Дифференциация между художниками должна пойти по линии, дает ли его произведение впечатление самостоятельной данности мира и людей или не дает. Одни окажутся в одном художественном лагере, другие в другом. Художник яснее самоопределится, найдет себя. Уточнятся и приемы и методы, формы, стиль.

Подлинный реалист-художник должен уметь внести в свою вещь особое чувство самостоятельной данности мира. Индивидуалистическая манера уничтожается не тем, что мы будем добросовестно описывать мир, а тем, вызывает ли это чувство в нас и в себе художник, будем ли мы ощущать действительность за кругом наших восприятий и впечатлений. Мы за такой реализм. Пусть не сознание определяет собой бытие, а бытие — сознание. В наше время равновесие между художником и средой, очевидно, заключается в том, чтобы соединить остро индивидуальное восприятие жизни с чувством прочной данности мира. Мир должен на наших глазах в произведениях искусства жить своей, ему лишь свойственной жизнью, иметь свою душу, свою сущность, свое тело, отделяться от наших личных состояний. Нас то и дело обманывают сейчас. Вместо этого мира дают свои впечатления о нем, свои субъективные мирки; за ними мы не чувствуем самостоятельной действительности, а нам нужны не эти мирки, а вся вселенная. В этих мирках душно, сквозь них настоящий мир часто еле просвечивает, иногда его совсем не видно. Нам же надо хорошо, ясно видеть его, чтобы его переделать, чтобы распоряжаться им согласно своему коллективному хотению. Мир велик и отраден. Новый класс радостно и бодро чувствует себя в нем. Его художникам нет надобности уходить от него в себя. У нас много говорят и пишут о новом, коллективистическом сознании, но это сознание свое противопоставление прежнему индивидуа-

лизму должно начать с отчетливого чувства, что за порогом наших ощущений и впечатлений мир прочно, устойчиво дан. Связь с жизнью, с людьми, сознание, что мы есть часть великого целого, дается прежде всего благодаря этому основному чувству. Вот этого ощущения прочной данности мира нам сплошь и рядом недостает. Когда я читаю многие талантливые вещи Горького, Пильняка, Бабеля, Леонова, Всеволода Иванова, Маяковского, Пастернака, Тихонова, Казина, я порой совсем не уверен, существует ли прочно за их восприятиями независимый мир. Их произведения меня убеждают только в достоверности их собственных впечатлений, все остальное иногда сомнительно. Мир, независимый от нас, кажется мне проблематичным, он зыбится, расплывается, он есть и его нет, он уходит из-под ног, его заплескивают волны личных состояний авторов, его героев. Я гляжу на него то глазами Андрея, то глазами Натальи, то глазами Петра, а мне хочется подглядеть, каков он сам по себе, быть уверенным в его незыблемой и непререкаемой значимости. М. Горький прямо говорит, что никакой красоты в природе нет, ее выдумал человек; но если ее нет, тогда что же такое действительность? Я сам верю в прочность мира, в его самостоятельную гармонию и красоту. В этом убеждает меня практика. И я хочу, чтобы и художник уверил меня в том. Пусть он откроет мне прочную данность мира.

Достигается это в произведениях искусства прежде всего наличием соответствующей эмоциональной доминанты, общего смутного чувства, не поддающегося логическим расчленениям, но несомненного. Если его нет, то никакие ухищрения, никакое богатство изобразительных красок не дает чувства данности мира зрителю, слушателю, читателю.

В еще большей мере от этого далеки бытовики, описатели, к которым следует отнести огромное большинство пролетарских писателей. В сущности, они не материалисты, признающие существование вещи в себе, в отличие от вещи для нас, а простые эмпирики. Они не пытаются разодрать кору своих ощущений, они — реалисты, но реалисты примитивные, наивные. Они не знают, что искусство начинается со снятия покровов с вещей, с их обнажения, с особых видений мира. Они добросовестно воспроизводят свои ощущения, представления, а все дело в том, чтобы найти в их массе самые живые, свежие, глубокие, непосредственные, неиспорченные, приближающие к нам мир в его могучей красе и изобилии, открывающие нам его с невиданных сторон. Эти наиболее острые, могучие, яркие и близкие к миру художественные и потому радостные, эстетические впечатления живут в каждом из нас, но повседневные заботы заглушают их, оттесняют за порог нашего сознания. Их бывает очень трудно извлечь оттуда, это удается не часто, но искусство зиждется на них, в художестве они являются ценнейшим материалом. У нас же часто обращаются совсем не к этому материалу. Материал, который берет современный художник, сплошь и рядом убог, скучен, сер, рассудочен, сыр,— свален в кучу; из него не выбраны редкие золотые крупинки, изюминки, а в художестве лишь они заставляют сверкать произведение, лишь они придают ему вкус. Забудьте на

время историю с голым, одиноким и потом зазеленевшим дубом, пережитую Болконским,— и десятки страниц лишатся главной своей прелести, станут скучными, ненужными, обессмыслятся. Такие «дубы» есть у всех у нас, такие «дубы» должны быть найдены художником. Обычно такие восприятия и есть самые непосредственные, наименее исправленные нашей рассудочной деятельностью, наиболее невежественные, глупые. Они лучше всего приближают к нам действительность, через них всего легче обнаруживается основная метафора художника, они — наиболее материальны. Они-то и позволяют видеть художнику то, что не видят другие.

Речь идет, словом, о новом материале для художника, обычно в наше время пренебрегаемом.

Между художником и миром надо найти правильное соотношение, равновесие. Тайна эта была ведома Пушкину. Мир Пушкина до сих пор поражает нас своей *гармоничной самостью*. Происходит это потому, что между Пушкиным и действительностью как бы нет ничего постороннего, ничего заслоняющего и затемняющего ее. В его произведениях есть ощущение прочной данности мира, лежащего за кругом впечатлений художника. Кроме того, Пушкин знал тайну изюминок, он полагал значение и смысл искусства в прекрасных видениях мира. Это равновесие Пушкину удавалось находить после мучительнейших поисков, но он находил его. То же самое мы видим у Гомера и уже в меньшей степени у Толстого. Мы не можем остановиться на классиках. Наше отношение к миру гораздо динамичнее, чем у Гомера и Пушкина. Мы не можем также предать забвению ни острую манеру импрессионистов, ни удачных приобретений футуристов; пушкинское и гомеровское отношение к действительности нуждается с нашей точки зрения в изменениях и дополнениях, но одно от них должно быть взято безоговорочно — чувство прочной самости мира и то, что художник постигает его в особых эстетических видениях. В частности и в особенности современное искусство, по сравнению с Пушкиным, с Лермонтовым, с Толстым, должно несравненно большее внимание уделять общественно-политической жизни. Но и здесь следует поискать необходимый материал в иных несколько направлениях, чем это делалось до сих пор. Современный советский художник чаще всего вдохновляется или старается вдохновить себя готовыми формулами, лозунгами, либо он изображает то, что видно на поверхности общественной жизни. В известной мере это необходимо и законно, однако никогда не следует забывать, что для настоящего искусства гораздо существенней то, что скрывается за видимым, за простыми фактами,— незаметные общественные сдвиги, формирование чувств и намерений в недрах человеческого существа, новые бессознательные навыки, привычки, инстинкты. О постройках заводов, фабрик, электростанций можно писать по-разному. У нас это часто не выходит за рамки бытоописательства. Чем непосредственней, чем интуитивней художник будет отдаваться окружающей его жизни, тем глубже он проникнет в нее, тем лучше он ее нам раскроет.

У нас часто и не без основания жалуются на оторванность ис-

кусства от жизни. В самом деле, современное искусство, и пролетарское и попутническое, как будто забыло о двух «вещах»: о труде и рабочем. Странное дело: в Республике Советов приходится, к позору нашему и сожалению, вновь и вновь и по-прежнему безуспешно напоминать художникам о труде и о рабочем. Да, воз и поныне там. Я не могу назвать ни одной значительной литературной вещи, в которой читателю дано бы было почувствовать всю необходимость, живительность труда с косой, с пилой, с молотком, у станка, как это дано Толстым (косьба сена крестьянами и Левиным и т. д.), Г. И. Успенским,— ни одной живой, монументальной фигуры среднего рабочего, похожей, скажем, на Михаила Ивановича у того же Успенского. А между тем, у нас молодое поколение художников по преимуществу — крепкие и свежие люди. Они много видели в жизни, пережили за пять, за десять лет столько, сколько не пережили целые поколения. Они не только связаны с трудовым народом, они сами часть этого народа. У них горячая, густая кровь, завидное здоровье, упругие мускулы, прекрасный аппетит, звучные, звонкие голоса, их томят тысячи желаний и надежд. Они хотят жадно учиться, не считают свое отдельное «я» центром вселенной, привыкли действовать, работать сообща. Им открыт доступ на фабрики, в мастерские, в клубы, в рабочие кварталы и предместья. В чем же дело? Почему так часто они словно пережевывают жвачку, почему их внимание сосредоточено на завах и комиссарах, на половых проблемах, на добродетельных и скучных славословиях? Тут много причин. Одна из них в том, что не хотят заглянуть в тайники искусства, хотят питаться вершками, а не корешками, хотят кроить готовых человечков в реторте, гомункулюсов, хотят ограничиться сухими, рассудочными впечатлениями. Так легче, но и бесславней, так спокойней, но и мельче, такую литературу будущее беспощадно перекрошит. Надо обратиться к недрам, к истокам общественной жизни, к своим непосредственным восприятиям, самым первоначальным и неиспорченным. Речь идет о новом материале для художника. Его надо обновить. Мы тематически сейчас беднеем, несмотря на растущее мастерство советских художников, несмотря на то, что каждый год у нас появляются десятки, сотни новых писателей, живописцев, музыкантов. Этого скрывать отнюдь не следует. А нам сейчас как никогда нужно обогатиться прежде всего тематически. Пусть нынешний художник расскажет нам о мире с неисчерпаемой жизнью, о вселенной, прекрасной самой по себе, о великих, о творческих, о буйных ее силах. Пусть нам дадут человека со всем сознательным и подсознательным его поведением. Пусть он работает, трудится, переделывает мир, спотыкается, падает, поднимается вновь, аппетитно ест, хохочет, имеет свои причуды, недостатки, порой даже жуткие, а не ходит пред нами как заводной солдатик, не говорит заученных и вполне благонамеренных речей. Нам нужен мир со всеми его «потрохами», с красками, налитый липкой черной кровью, блистающий и живой, пугающий и радующий нас...

...Спросят, как же быть с вопросами формы, стиля? Это очень важный вопрос. Но вопрос о новой форме нельзя разрешить, не

разрешив вопроса о новом материале для художника, т. е. в нашей постановке — об отношениях между миром художника и миром действительности. Поиски новых форм должны начинаться с поисков нового материала, так как новый материал дает и новые формы. Это безусловно. Неудовлетворенность прежними формами, поиски новых формальных возможностей плодотворны только тогда, когда художник имеет новый материал. Без этого условия эти попытки вырождаются в тощие ухищрения, в игру, в забаву, в фокусы, в изощренное, но бесплодное жонглерство, в одурачивание и себя и читателя. У нас таких бесплодных попыток сколько угодно. Это с одной стороны. Но есть и другая сторона. Если между художником и миром нарушено равновесие, если его нет, то, очевидно, будет нарушено и равновесие между формой и содержанием. Так оно и есть у нас в действительности. Недовольство прежними формами объясняется тем, что художник бессознательно и сознательно чувствует, что нужно новое отношение к миру, но так как эта цель отчетливо у нас еще не поставлена, то мы и не можем до сих пор найти равновесие между формой и содержанием. Это равновесие будет достигаться в той мере, в какой художник будет находить равновесие между собой и миром. В наши дни достигнуть этого равновесия означает дать читателю эстетический мир, а не свои впечатления о нем. Отсюда вполне очевидно, что революционному, пролетарскому искусству будет соответствовать всякая форма, которая приближает нас к жизни и удаляет от субъективизма художника, всякий стиль, сюжет, прием, манера, помогающие нам увидеть по-особому мир, независимо от того, что мы в него вкладываем. Начинать надо с материала.

Художественное оформление тем более совершенно, чем меньше будет чувствоваться форма и чем более будет чувствоваться сама жизнь. Это очень большое искусство, это самое трудное искусство, но это единственный вывод из всего, сказанного нами. С этим отнюдь не следует смешивать ту формальную беспомощность и неграмотность, которые мы часто видим сейчас, не следует смешивать уже по одному тому, что сквозь эту беспомощность с особой ясностью обнажаются, раскрываются неуклюжие формальные потуги автора так, что читатель отчетливо видит в произведении художника прежде всего прием, т. е. то, что он не должен видеть и замечать. Художник должен свою манеру, свой прием тщательно и удачно прятать. Сейчас трудно сказать, какие новые формы в итоге найдет наше искусство, но кое-какие факты из этой области обращают на себя невольное внимание. Одним из лучших художников слова является М. М. Пришвин. Какова форма его вещей? Это — не повести, не романы, не рассказы. Это скорее очерки, записки, наблюдения, в них формы не чувствуется, из чего, однако, совсем не следует, что ее у него нет. Наоборот, это самые искусные, мастерски оформленные вещи. Лучшее у М. Горького были за последние годы его воспоминания и заметки. Роман А. Толстого «Хождение по мукам» в своей последней, третьей части в строгом смысле не роман, а скорее художественные записки. Андрей Белый написал «Записки мечтателя», Путешествие

по Кавказу и Волге; повести Бор. Пильняка — не повести, а скорее дневники. «Конармия» Бабеля — сборник очень своеобразных новелл, в них нет строгой системы, порядка. Неслучайно читатель предпочитает дневники, мемуары. Возможно, что где-то здесь нужно искать новых форм. Из этого, однако, не следует, что, например, роман отжил свое время, но, по всей вероятности, он займет более скромное место, чем занимал до сих пор и подвергнется, да, пожалуй, подвергается и сейчас, очень заметным изменениям.

Написано и напечатано много статей о *массовой* художественной литературе. Но литература, живопись, музыка станут массовыми тогда, когда удастся найти новое содержание, близкое к массам, и соответствующие формы. И то и другое должно отличаться силой, здоровьем, непосредственностью, простотой и правдивостью, ибо таков массовый человек.

В настоящее время художникам нужно перегруппироваться. Теперешние организации, ассоциации недостаточны и не удовлетворяют художников. Наши журналы в том виде, в каком они существуют ныне, твердят зады, вянут и сохнут, похожи друг на друга, печатают одних и тех же авторов, не имеют лица. Они не руководят литературной жизнью, а покорно плетутся в ее хвосте. Прежний период собирания художественных сил, общих споров, политических деклараций во многом исчерпал себя. Общественно-художественное самоопределение писателей должно происходить уже на иных, на новых путях, в поисках нового материала, новых форм, в разработке методологии и психологии художественного творчества. Культурная революция, о которой теперь говорят, для искусства означает прежде всего постановку и пересмотр вопроса об отношении между художником и миром, попытки обновить материал, по-новому открыть и увидеть мир. С этого и должны начать свою работу новые школы и новые направления, о необходимости которых у нас уже ведутся разговоры. Наряду с существующими группами и организациями, может быть, внутри их, надо попытаться открыть и скорее всего не одну, а ряд литературных школ. Пусть одни займутся разработкой вопроса о сознательном и бессознательном, другие — психологией и динамикой восприятий, третьи поставят своей задачей «открыть» труд, четвертые сосредоточат свое внимание на диалектике искусства и т. д.

Это будет очень своевременно.

Когда-то одна из американских последовательниц Эмерсона заявила: «я приемлю мир». Эту фразу передали Карлейлю, он с усмешкой заметил: «боже мой, как она любезна!» Принять мир в искусстве, как оказывается, не так легко уже потому, что эстетический мир надо уметь видеть. Мы должны того достигнуть.

Повторяем, мы не можем просто «отмахнуться» от той остроты восприятия, от динамики, от утончения художественных приемов, богатой впечатлительности, от новых форм, стиля, «ударности», которые внесли в нашу литературу импрессионисты, вообще индивидуалистические школы кануна революции. Не об этом идет речь. Не о возврате к гончаровскому реализму мы говорим. Мы живем в

эпоху бурь и натисков. Наше время крайне напряженных чувств, время битв, ломки, переустройства. Весь вопрос для искусства сейчас в том, как с помощью достигнутых ранее, крайне острых, индивидуальных, субъективных приемов достигнуть самых объективных изображений мира, т. е. таких, в которых прочная данность его ощущалась бы с наибольшей очевидностью; чтобы вместе с тем и в то же время эти художественные открытия мира соединялись с волевой активностью, с целеустремленностью, с творческими мощными общественными желаниями. В конце концов, желание — мать истины. Противоречия между двумя художественными методами — несомненны. Но они даны в действительности, они живые, диалектические противоречия, они вполне разрешимы. В этом — основная задача нового реализма.

ДЕСЯТИЛЕТИЕ ОКТЯБРЯ И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

I

Октябрьская революция была неизмеримо талантливее литературы, ее отражавшей. Говорится это отнюдь ей не в обиду, так как наша литература — неплохая литература, но вначале было дело.

Революционное октябрьское дело требовало наивысшего напряжения сил всех тех, кому оно было жизненно необходимо и неотложно. Оно было дорого многим десяткам миллионов людей, сил было много, но и революция была необузданна в своих требованиях, и они предъявлялись ею непререкаемо, властно и безотлагательно. Революция повествовала, рассказывала голосом пушек, взрывами мостов, она пела пулеметные частушки. Она шла крестными путями гражданских боев, путями голода, тифа, разрухи. Ее высшая поэзия содержалась в чудесных видениях, открывавшихся людям труда, видениях новой жизни, новых горизонтов.

Закон жизни был прост и неумолим. Нужно было сначала делать революцию, а не воплощать ее в художественных образах.

Но и, кроме того, художественное слово, особенно проза, возможны лишь при наличии мало-мальски сложившегося, отстоявшегося быта, ибо в слове закрепляется, запечатлевается больше бытие, чем становление, и становление — в той мере, в какой оно уже стало бытием. И нужен отход, нужно известное отделение от переживаемого, дабы уловить типическое. Не удивительно поэтому, что в первые, в ломкие годы революции художественная проза у нас совсем отсутствовала почти, а в поэзии преобладали вещи, либо целиком подчиненные практическим, жгучим целям «текущего момента», либо космическая поэзия «кузнецов»: Герасимова, Кириллова, Обрадовича. Исключением являлись «Двенадцать», «Скифы» Александра Блока, гениальные, прочные памятники семнадцатого — восемнадцатого «годочков». Несмотря на панславянизм, на скифство, на

мистическую фигуру Христа, Блок сумел подслушать мятельность тех лет, готовность посчитаться до конца «с буржуями», безбожность, дерзкую, шалую бесшабашность и жертвенность «Двенадцати», безбрежность их надежд, стихийную взбаламученность, и есть глубокая искренность и горький пафос в предупреждении, которое он бросил старой культуре Запада в «Скифах».

Влияние Блока на позднейшую советскую литературу огромно и не подлежит сомнению. Наша попутническая литература, и в поэзии и в прозе, до сих пор остается в плену у Блока и не может освободиться от этого плена. От Блока — мятели Бор. Пильняка, его ведьмовское — гвиу, гвиу, неославянофильство его «Голого года», мужиковствующая, новонародническая романтика, и если наши попутчики и по сию пору лучше любят видеть и видят стихийные всплески революции и хуже бетон нашей партии, то и в этом они следуют Блоку и разделяют его участь. Влияние Блока на поэзию тоже заметить нетрудно. Пресловутое «хулиганство» Сергея Есенина — не дано ли оно в «Двенадцати», а его мечтания о преображении космоса, о мужицком рае, о Христе и богоматери — не ведут ли они истоков от конца блоковской поэмы? Есенин, как и Блок, ценил и чувствовал стихию революции и, подобно ему, оступился, когда пришла новая и, обоим поэтам казалось, докучная, будничная пора приказов, организации, «мелких дел», когда стихию взнуздала крепкая длань Коммунистической партии.

Голос Блока прозвучал в те дни почти одиноко и глухо, так же одиноко и глухо звучали и голоса Есенина и Клюева. С ними не боролись, их вещи не обсуждались, их просто не замечали. На очереди стояли «злобы дня», лозунги, борьба, победа. Нужна была поэзия, которая помогла бы выполнению и разрешению этих неотложных задач. Поэзия должна была спуститься со своих высот, «пойти в народ», в избу, в рабочую околицу, в красноармейскую казарму, в окопы. И здесь на первом месте стоят песни, частушки, сказания, сказки, поэмы, басни, эпиграммы, фельетоны Демьяна Бедного. Простые, нередко грубоватые, но всегда написанные живым, превосходным, народным языком, хлесткие и меткие, со смешным, хитроватым, мужицким юмором — они пришлись как нельзя более вовремя.

Одно время «калифом на час» удалось стать нашему футуризму. У футуризма есть известные заслуги, но сторонники футуризма их непомерно преувеличивают. В противовес мистическому символизму, «поэзам» Игоря Северянина, изнеженной бальмонтовщине, футуризм провозгласил примат простых материальных вещей и насущных «земных» потребностей человека. Он объявил войну бессодержательному, безыдейному и внутренне пустому бытовизму во имя динамики, неугомонного движения вперед; в противовес деревенщине он провозгласил урбанизм, попытался сломать прилизанность, «ручьистость» старого стиха и обновить рифму. Кое-каких результатов футуризм достиг: «вещность» в искусстве оказалась в известном контакте с эпохой, которая поставила своей целью прежде всего удовлетворение самых элементарных потребностей трудового человечества.

Реализм Юшкевичей, Скитальцев, Олигеров, Арцыбашевых порядком надоел, так как был лишен целеустремленности, «литургии красоты» явно отжили свое время. Динамичность нового времени требовала и более динамического стиха. Ломаная строка Маяковского, ударность и свежесть рифмы, стремление приспособить стих не к изысканному салону эстетов, а к трибуне, к площади, к митингу — усвоены были позднее и Безыменским, и Уткиным, и целым рядом других поэтов Революции. Но футуризму имманентно оказались присущи и свойства, с течением времени все больше и больше мешавшие ему в его развитии [. . .] Футуризм не понимал и не понимает, что социалистическое общество есть господство новых *общественных* отношений, а не присвоение «вещей» сборищем разобщенных друг с другом индивидов. Издевки и пренебрежительное отношение к «духовным» культурным ценностям, приобретенным и завоеванным человечеством в прошлом, придавали и придают футуризму характер сомнительного нигилизма и упрощенства, далекого от ленинского коммунизма. Футуристический урбанизм страдал тоже очевидными крайностями, он возвел современный город в некий абсолют, забывая, что задача социализма не в уничтожении деревни, а в слиянии города с деревней. Именно благодаря крайностям урбанизма футуризм оказался слепым по отношению к нашей деревне и чужд ей; поэтому-то наиболее передовые, революционные слои нашего крестьянства восприняли футуризм как непонятное и ненужное чудачество. Футуристические новшества нашли здесь свое естественное и законное ограничение. Борьба против безыдейного реализма в искусстве обессиливалась «уклоном», в силу которого всякий быт объявлялся консервативным. И над всем этим довлел и довлеет такой откровенный индивидуализм, такое ячество, такая по сути дела неспособность идти нога в ногу с новым коллективом, при которых совершенно исключалось не только прочное господство футуризма в литературе, но и сколько-нибудь длительное и глубокое влияние его на искусство наших дней. Вот почему футуризм «вянет и желтеет» на наших глазах, и чем дальше, тем больше.

По-особому жила и существовала в годы гражданской войны поэзия Пролеткульта. В те годы революция не строила, не созидала, она больше разрушала, защищалась и нападала, а строила и созидала лишь в той мере, в какой это нужно было для успешного окончания гражданских битв. В силу этого лозунги нового строительства, организации нового общества: индустриализация, электрификация, уничтожение деревенской косности — оставались лишь лозунгами, они декларировались, но не могли быть воплощены в жизнь. Помимо этого, первые весенние, буйные, наиболее напряженные, неспокойные годы возбуждали неистовую мечтательность, романтизм, безудержность надежд (наряду с неясностью), особенно в людях преимущественно эмоционального склада. Немудрено, что пролеткультовское искусство эпохи гражданской войны лишено было конкретности, осязательности. Либо это были призывы стереть «главу змия», победить врагов, голод, разруху, либо это было отвлеченное предвосхищение грядущей индустриализации страны, нового коллективного,

трудового сознания. Отсюда — абстрактный новый человек, решительно перестраивающий мир и вселенную, абстрактный коллективизм, расширенный в космическое и тоже отвлеченное мироощущение, отказ от «я», попытки растворить себя целиком и без изъятия в космосе,— отсюда «индустриализация» не только всех чувств и помыслов человека, но и всей земли, но и всей вселенной, индустриализация столь же всеобъемлющая, сколь и абстрактная; таковы были поэмы и стихи Гастева, Герасимова, Казина, Обрадовича, Кириллова, Александровского. Пролетарская поэзия того времени подчеркнула социальность, коллективную устремленность новых борцов к новым берегам, она предвосхитила и новую строительную эпоху, но сделала она все это в схематической, в общей и слишком отвлеченной форме. Иначе и быть не могло, ибо старый быт тогда ломался, новый быт лишь неясно намечался, восстановительные годы пришли поздней, и поздней лозунги индустриализации и электрификации мало-помалу стали входить в жизнь и становиться действительностью. Что касается теории Пролеткульта, то пролеткультовские ошибки в свое время были с достаточной решительностью отмечены еще В. И. Лениным. Теперь это в прошлом.

II

Успешное окончание гражданской войны и новая экономическая политика открыли для нашего художественного слова новые горизонты. Стали восстанавливаться типографии, появилась бумага, вместо голодных, уравнительных пайков издательства начали платить гонорары,— люди возвратились к нормальной жизни. Если в годы гражданских боев, с неимоверными трудностями и далеко не всегда, удавалось выпустить тощую книгу стихов, рассказов, то теперь стало возможным издавать литературно-художественные журналы, печатать романы, повести, сборники, альманахи. В связи с успехами в области хозяйства, начал оформляться и новый быт. Наступила полоса огромного литературного оживления. Прежде всего, это оживление коснулось нашей художественной прозы. Впервые за годы революции проза получила возможность заговорить полным голосом. Именно к этому времени относится появление молодых и талантливых писателей-попутчиков: Всев. Иванова, Бор. Пильняка, Конст. Федина, Сейфуллиной, Яковлева, Зощенко, Ник. Никитина, немного позднее Бабеля, Леонова, Завадовского. «Отыскался след Тарасов» и старых дореволюционных писателей: М. Горького, А. Толстого, Мих. Пришвина, В. Вересаева, Сергеева-Ценского, Тренева, Замятина, Шишкова, Никандрова, Клычкова, Романова. Окрепла проза и пролетарского сектора нашей литературы. Раньше и эта проза была представлена небольшой группой писателей: Н. Ляшко, Бессалько, Новиков-Прибой, Низовой, Мих. Волков. Теперь к нам прибавились: Артем Веселый, Федор Гладков, Дм. Фурманов, Ю. Либединский, Фадеев, Никифоров, Тверяк, Никитин, Грабарь и др. Оживление коснулось и поэзии. Со всей силой развернулся чудесный, глубоко

искренний, но грустный и закатный талант Сергея Есенина; Ник. Тихонов подарил свою свежую и насыщенную революцией «Брагу», вырос в тонкого и интимного лирика Василий Казин, снова стал печататься Пастернак; появилась группа комсомольского молодняка: Безыменский, Уткин, Доронин, Жаров; образовалась новая группа «Перевала», требующая внутреннего, органического подхода к человеку и к событиям: Губер, Барсуков, Анна Караваева, Зарудин, Светлов, Голодный, Наседкин, Скуратов, Алтаузен. В настоящей статье нет, разумеется, возможности дать оценку отдельным писателям и их произведениям, наша задача сводится к общим замечаниям, к подведению некоторых итогов.

Каковы же они?

Наша литература, несмотря на заминки, вопреки своим недостаткам, пережила за последние пять-шесть лет полосу большого и несомненного роста, своеобразного ренессанса, который не осмеливаются теперь отрицать и наши враги. Конечно, она все еще уступает по своей глубине, силе, по своему гению, по размаху литературе классиков: наши классики более полно и совершенно отразили свою эпоху, чем современные писатели отражают нашу эпоху. Но иначе и быть не могло. Наша эпоха сложней, наш быт находится в процессе оформления, противоречия нашей действительности куда острей, чем противоречия того времени, в какое жили классики. С другой стороны, произошел мучительный перелом в литературной преемственности. Многим признанным мастерам слова революция оказалась не по плечу, одни отошли в сторону, умолкли, другие оказались за рубежом: Андреев, Бунин, Куприн, Шмелев, Мережковский, Бальмонт, не говоря о более второстепенных авторах, были безнадежно и безвозвратно потеряны для молодой революционной литературы. Наряду с этим революция вызвала к жизни и ввела в литературу представителей новых классов, рабочих, крестьян, разночинной интеллигенции, лишенных прежней культуры и лишь с большим упорным трудом, наспех, урывками к ней приобщавшихся.

За всем тем наши успехи в художестве бесспорны. У нашей литературы есть свое лицо, есть свои заслуги, есть своеобразие. Она гораздо талантливее, чем многие думают. Скептические замечания приходилось выслушивать нередко: «Что-то, мол, пишут, а что, кто их знает». Или: «Я современных писателей не знаю и ими не интересуюсь». Такие чисто дилетантские суждения, впрочем, теперь приходится оспаривать все реже и реже. Наша литература дошла до нового читателя — вот факт, лучше всего подтверждающий успехи современного художественного слова. Наших писателей усиленно переводят на иностранные языки, и наша литература за последние полтора-два года вытесняет на советском рынке переводную литературу. Нетрудно наметить и типические черты современного художественного слова.

Литература наших дней насыщена общественностью. В противовес узкому крайнему индивидуализму кануна революции, наших писателей, и попутчиков и пролетарских художников, интересуют исключительно темы общественного порядка: деревня, партизанское

движение, гражданская война, коммунисты, восстановление заводов, современная молодежь, теплушки, комбеды, продотряды, переход от гражданской войны к новой экономической политике, новая деревенская буржуазия, наша бедность и некультурность, наши достижения. Даже такие индивидуалисты, как Андрей Белый, Бор. Пильняк, не могут сосредоточиться на узкоиндивидуальных темах и занимаются в своих вещах разрешением общественных вопросов. В этом сказалось великое, освежающее и благодетельное дыхание нашей революции. Современные писатели не могут пожаловаться на отсутствие, на недостаток тем, они глядят жадными глазами на мир, на окружающее. Правда, наша литература часто отстает от жизни, часто подходит к общественному нашему бытию слишком внешне, поверхностно. Нашим попутчикам, как уже отмечалось выше, легче и лучше всего удается отражать партизанщину, махновщину, полусырую деревенщину, словом, стихию революции, а наши пролетарские писатели сплошь и рядом грешат наивным бытовизмом, штампом и не могут добраться до середняка-рабочего,— наша лирика тоже иногда не глубока, но все это, надо полагать, в процессе дальнейшего развития «образуется» и уже «образовывается». Во всяком случае, наша литература крепка своей социальной устремленностью.

Современная литература, далее, реалистична не только по своей форме, но и по своему нутру, по своему содержанию. Наши писатели вправе сказать про себя словами Александра Блока: «мы любим плоть». Да, они любят плоть, кровь, мускулы, здоровье, силу. Вместе с Иваном Карамазовым они могут воскликнуть: «центростремительной силы еще страшно много на нашей планете... жить хочется... дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек... Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любить, первые свои молодые силы любить»... Даже у Есенина эта любовь к клейким карамазовским листочкам, это преклонение пред «неизреченной животностью» остается главной и не покидает его в самые тягостные и мрачные моменты. Современная литература отнюдь не «богоносна», она атеистическая, языческая литература; я сказал бы, что в живописи ей наиболее соответствует фламандская школа. «Излишества натурализма», несдержанность в изображении отношений между мужчиной и женщиной в известной мере объясняются этой «физиологичностью» и «биологичностью» современной советской литературы, этой любовью к плоти. Физиологичны Бабель, Пильняк, Всев. Иванов, Сейфуллина, Ник. Никитин, Артем Веселый, отчасти Федор Гладков. Тут таятся и опасности. Во всем следует сохранять меру. Слишком примитивное преклонение пред физиологической правдой жизни законно и естественно, насколько оно противопоставляется «богоносным» мыслям и чувствам, трансцендентальному миру, символизму, постигающему эти «миры иные», но такой примитивизм может стать и выражением идеологии мещанина нашего времени, если он попытается осудить во имя «плоти» коммунистический «эксперимент», «доктринерство», «мечтательность», оторванную от жизни. Ведь ясно, что и новый мещанин готов провозгласить примат «физиологии» над коммунистическими идеями и по-

считать их ахинеей. Торгаш узко практичен, он тоже любит «плоть». Тут нам, коммунистам, надобно быть начеку и не зевать. Нашим писателям, особенно попутнического толка, надобно суметь сочетать «плоть» с «духом», «дерево жизни» с «деревом креста», «кубок жизни» с великим общественным идеализмом. Пока наши фламандцы направляют свою жажду жизни против худосочной мистики, донкихотов, против староинтеллигентских утопических пережитков, но есть и другие, подозрительные симптомы у того же Пильняка и Никитина и, в особенности, у Булгакова. В этом отношении более четки, хотя и с оговорками, пролетарские писатели, но их вещи страдают другими недостатками: в них больше стереотипа, трафарета, крикливости, заведомой тенденциозности, и нередко желаемое и ожидаемое в них принимается за настоящее. Для выравнения следовало бы нашим попутчикам «заразиться» больше общественным идеализмом и умерить свою «физиологичность», а нашим пролетарским писателям — стать несколько большими «фламандцами» при изображении, например, коммунистов, комсомольцев.

Наше художественное слово и динамично. В нем есть напряжение, взволнованность. Даже тогда, когда писатель далек от революции, не знает, боится ее, когда он изображает «мирное житие» обывателей, читатель чувствует, что его словно ввели в маленькую каюту корабля, но за стенами — шторм, бурно качает, носит по волнам. Какая напряженность, сгущенность настроения в новеллах Бабеля, в рассказах Всев. Иванова, в романах Леонова, Гладкова, в вещах Огнева, Артема Веселого, Малышкина, Фурманова, в стихах Маяковского, Пастернака, Сельвинского, Тихонова, Казина, Безыменского, Светлова! Какая взбаламученность у Пильняка! Как все заострено, неустойчиво и подвижно! Видно, что вещи пишутся и создаются с приподнятой диафрагмой, с сердечными перебоями, с ускоренным пульсом. Стоит только сравнить реализм «Современного мира», «Русского богатства», сборников «Знания» с современным неореализмом, чтобы различие бросилось в глаза.

Язык нашей литературы ярок, цветист, изобретателен, живописен и конкретен. Сгущенность образов, эпитетов иногда даже чрезмерна, излишне имажинистична. Впрочем, за последнее время наши молодые писатели все больше и больше тяготеют к классической гладкости и простоте. Но выразительности, звукописи, конкретности в языке и теперь уделяется много внимания. Достаточно упомянуть Бабеля, Артема Веселого, Всев. Иванова, Леонова. Большим влиянием пользуется до сих пор сказ. Лесков, Ремизов, Замятин, несомненно, продолжают оказывать свое воздействие на значительную часть писателей. Благотворно действует на многих живой, богатый, сильный народный язык деревни, рабочих предместий. Наш язык демократизируется. Не случайно появление таких исключительно красочных и необычайных по языку произведений, как «Чертухинский балакирь» и «Сахарный немец» Сергея Клычкова, где народный сказ облагорожен, обогащен тонким лирическим чувством и дан в каком-то своеобразном приближении к Гоголю. Это — ювелирная работа настоящего мастера. В языке революция основательно вытрав-

ляет отвлеченность, сухость, вялую гладкость, суконность и небрежность старого, доброго интеллигентского времени.

Не надо преувеличивать и забывать и о недостатках. Стремление к выпуклой изобразительности, к живописности, к освежению языка нередко заслоняет собой не менее важные в искусстве задачи. Наша литература недостаточно психологична, а психология ее нередко слишком и узко рационалистична; советские писатели сплошь и рядом скользят по поверхности там, где должно быть проявлено более глубокое, нутряное отношение к изображаемым людям и событиям. Есть этот недостаток и в прозе и в поэзии, и, пожалуй, в поэзии больше, чем в прозе. Исключением является лирика Есенина, Казина. Впрочем, и пролетарская поэзия в лице Безыменского, Уткина, Обрадовича, Светлова, Зарудина, Дементьева начинает все больше и чаще заниматься внутренним миром нового человека. В прозе этот перелом наметился более отчетливо. На старых позициях пытается удержаться футуризм, но недаром влияние его на читателя и на писателя падает с каждым днем и катастрофически.

Нам не хватает также больших характеров, типов в литературе, способности возвести жизненное явление «в перл создания». Это нелегко: наш быт свеж, нов и неустойчив, но, может быть, следует нам умерить погоню за языковыми новшествами и больше внимания уделить, вслед за классиками, синтезу. «Герой нашего времени» еще не воссоздан, а только неясно намечен.

Кстати, следует прибавить, за эти годы выяснилось, что футуризм в прозе оказался бесплодным, как евангельская смоковница. Попытки приписать по своему ведомству Бабеля и Артема Веселого не заслуживают серьезного отношения. Бесплодие футуристов в прозе не случайно: в большой степени им мешал и мешает взгляд, что всякий быт консервативен и что задача искусства сводится не к воплощению и изображению действительности, а к построению будущего, как будто одно несовместимо с другим.

Несмотря на наличие многих общих черт, в современном словесном художестве наметились две основные группировки: попутчики и пролетарские писатели. Первые отражают настроения, чувства, мысли выходцев, детей старой, дореволюционной интеллигенции, специалистов, советских служащих, учительской массы, наконец, среднего крестьянства. Вместе с писателями прежнего поколения, с Толстым, с Пришвиным, с Чапыгиным, с Вересаевым, с Романовым, эта группа — наиболее опытная в литературном мастерстве, еще далеко не занявшая определенных и ясных позиций по отношению к современной практике коммунизма, но, тем не менее, в высшей степени нужная, полезная и культурная. Группа пролетарских писателей уступает попутчикам в качестве художественной продукции, но более четка идейно, и она, правда, с перебоями, растет и крепнет и находит все более прочную дорогу к читателю. Разумеется, такое деление в жизни часто бывает условно и подвижно, но оно все-таки отражает, в конечном счете, разные классовые группировки в нашей стране. Различия между этими группами явствуют из того, что было сказано выше.

Литература «внутренней» эмиграции, благодаря цензуре, не имеет возможности проявить себя открыто. Она существует за границей, но, за исключением Ивана Бунина, весом у нас не пользуется. Бунина же у нас ценят и многие пролетарские писатели за высокое мастерство, за углубленность художественного взгляда, за тонкость рисунка, за пушкинский язык, но едва ли увлекает его холодный фатализм, неверие в человека, его мистицизм. Вообще же, литература эмиграции на явном ущербе: Куприн молчит, Шмелев пишет на нас злобные и неумные пасквили, Мережковский скучен, Чириков плох и совсем выдохся; из «молодых» интересен Алданов (Ландау). Урожай тут не богатый.

Отношения между попутчиками и пролетарскими писателями не всегда нормальны, хотя и те и другие не только печатаются рядом, но часто и работают в одних и тех же писательских организациях. Делу более тесного сожительства вредит заушательство, комчванство критиков и писателей из журнала «На литературном посту», высокомерие, кичливость своим мастерством, недоверие к силам пролетариата со стороны некоторых, но, конечно, отнюдь не всех, попутчиков. Надо полагать, что с успехами в социалистическом строительстве, с ростом нового быта эти различия все больше и больше будут сглаживаться и наши писатели все дружней будут сливаться в одну товарищескую семью.

Наша советская литература еще очень молода. Средний возраст прозаиков, выдвинувшихся после Октября, 28—32 года, а для поэтов и того менее. Это очень молодой возраст; наши писатели еще не достигли той зрелости, когда талант расцветает вполне. Но прав один старый, опытный писатель, обмолвившийся по адресу наших молодых художников слова:

— Они начинают лучше, чем мы в свое время. Им принадлежит большое будущее.

Думается, в этих словах нет преувеличения.

ИЗ КНИГИ „ГОГОЛЬ"

«ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»

Общеизвестен рассказ самого Гоголя о выходе «Вечеров»:

«Любопытнее всего,— писал он Пушкину,— было мое свидание с типографией: только что я просунулся в двери, наборщики, завидя меня, давай каждый фыркать и прыскать себе в руку, отворотившись к стенке. Это меня несколько удивило; я к фактору, и он, после некоторых ловких уклонений, наконец, сказал, что «штучки, которые изволили прислать из Павловска для печатания, оченно до чрезвычайности забавны и наборщикам принесли большую забаву». Из этого я заключил, что я писатель совершенно во вкусе черни» (I том, 21 августа 1831 года).

Пушкин тоже признавался:

«Сейчас прочел «Вечера близ Диканьки». Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия, какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей литературе, что я доселе не образумился» (Письмо к Воейкову, 1831 год).

Пушкин первый отметил талант Гоголя, его земной, реальный характер, но с легкой руки его на «Вечера» упрочился взгляд, будто в них только и есть одна непринужденная веселость. Утверждали и утверждают, будто в этих повестях нет замысла, автор не отдавал себе ясного отчета в их художественном значении, писались они для заработка; Гоголь не преследовал в них никакой определенной цели, ни назидательной, ни литературной. Так, например, смотрит на «Вечера» Нестор Котляревский в своей книге «Гоголь».

Этим и подобным утверждениям способствовал и сам писатель, заявив в «Авторской исповеди», что он первое время писал вовсе не заботясь, зачем, для чего и кому из этого выйдет какая польза. Гоголь имел здесь в виду особую пользу, религиозно-нравственного, христианского порядка.

Такой пользы в «Вечерах», действительно, нет. Нисколько, однако, не следует отсюда, что первые повести Гоголя случайны, лишены замысла и цели. Цель, иногда ясно не сознаваемая художником, в них бесспорно имеется. Прежде всего, далеко не все в «Вечерах» так непринужденно весело и безоблачно, как это кажется.

Непосредственной юношеской свежестью веет от первой страницы «Сорочинской ярмарки»:

«Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землей, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих...»

Уже с первых слов угадывается влюбленность Гоголя в песенность, в музыкальность, его склонность к преувеличениям, высокая впечатлительность его натуры. Это — не прозаическая речь, это — поэзия. Но припомните конец той же «Сорочинской ярмарки»:

«Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо. Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье. В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и *дико* внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, по одиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют, наконец, одного, старинного брата их. Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему».

А что веселого и непринужденного в «Вечере накануне Ивана Купала», в «Пропавшей грамоте», и разве не перебивается веселость в «Майской ночи», даже в «Ночи перед Рождеством», картинами, сценами, образами, замечаниями совсем иного порядка! «Погляди на белую шею мою: они не смываются! они не смываются! они ни за что не смоются! Они ни за что не смоются, эти синие пятна от железных когтей ее!» Точно на шее прекрасной панночки-утопленницы, на повестях Гоголя выступают синие пятна, отметины каких-то железных когтей и сквозь румянец щек, сквозь веселую юность вдруг зрится что-то темное, нездоровое.

Мир раздвоен, как и в «Ганце», на мир действительности и мир больной мечты, ночных видений. Мир действительности стал живей, осязательнее. Это правда, что влюбленные парубки Грыцьки, нежные и бравые Левки, обольстительные Параськи и Оксаны с круглыми личиками и черными бровями, упрямые кузнецы Вакулы, Пидорки и Петруси выглядят порой ряжеными и слишком картинными. В них еще не чувствуется настоящей полнокровной жизни, живой игры. И говорят они слишком литературно, не по-деревенски. Но все же в них есть много заразительности. Чувствуется, что создавали их свежее воображение, молодость, нерастраченная мечтательность. А как живописны пожилые персонажи: Солопий Черевик, Макогоненко, Чуб, Солоха, Пацюк.

Живописна и природа. Таких поражающих своею конкретностью изображений, какие содержатся в произведениях Пушкина, Толстого, у Гоголя нет. Преобладает общее, но это общее обвеяно таким сильным и восторженным лирическим чувством, так своеобразно переплетается с комическим, залито таким светозарным блеском, что читатель невольно поддается обаянию и уже сам дорисовывает

картину. Критикой уже отмечалось: Гоголь в сущности *не изображает* природу, а *воображает* ее. Но ни один из русских писателей не обладал таким поразительным даром воображать природу. В его слове — что-то шаманское. Украинская ночь при всей своей прелести не так волшебна, как она изображена Гоголем, но мы ему верим. Ему верится даже и тогда, когда он пишет явно неправдоподобное: «Огромный огненный месяц величественно стал в это время вырезываться из земли. Еще половина его была под землею, а уже весь мир исполнился какого-то торжественного света». Месяц, который только вырезывается из земли, не наполняет мир, тем более весь, торжественным светом. Но Гоголь прекрасно понимал, что *искусство всегда условно.*

Мир Гоголя буйно живописен, молод. Все горит, блещет, сверкает, нежится, гнется под тяжестью плодов,— река обнимает серебряную грудь, на которую роскошно падают зеленые кудри дерев. Блестят лилейные плечи, пестрят яркие ленты, звенят монисты, зовут розовые губы, обольщают здоровые дивчины, смешат ловкие проделки парубков, все напоено молодым сладострастием, движется, несется в беспечном, удалом плясе, в песнях. Немного грубовато, олеографично, но ярко и сильно.

Гоголь-юноша превосходно изображает внешнее. Достаточно вспомнить описание «Сорочинской ярмарки»: возы, горшки, пряники, бабы, брань, крики, мычание, палатки — все срослось в одно огромное тысячеголосое чудовище. Вещи живут, чувствуют, мыслят, притягивают к себе. Людей Гоголь тоже изображает больше со стороны их внешности...

...А уже «земля вся в серебряном свете». «А на улице и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине». «Какое-то странное упоительное сияние примешивалось к блеску месяца, какую-то сладкую тишину и тихое раздолье ощутил он в своем сердце». И вот мир уже погружен в лунные туманы, на дно реки. Мелькают бледные тени утопленниц; они будто из призрачных облаков. Чем-то больным, мертвенным веет от этих ночных видений, страшных в своей неживой красоте. Если сравнить их с ночными снами Луизы, с коварными мечтами Ганца, они покажутся более осязательными. Там они только во снах, в воображении, здесь они как бы воплотились, приблизились к обычному миру действительности, стали с ним соприкасаться, вмешиваться в него, хотя живая действительность тоже сделалась ярче, реальнее.

Странный этот мир чертей, мертвецов, колдунов! Зачем понадобился он молодому писателю с такой влюбленностью в цвета и краски, во все земное и дневное! Пшеница, волы, колеса, галушки, простые, житейские Параськи, Грыцько, Солопии, Хиври... Но в незатейливый, добродушный их мир вмешивается со злобными и язвительными глазами цыган, которому только одна дорога — виселица. Следом за цыганом лезет свиная харя, черт, потерявший красную свитку.

В «Вечере накануне Ивана Купала» стародавнюю хуторскую жизнь губит тоже человек не человек, колдун не колдун, а может

быть и того хуже, некий Басаврюк. Появился Басаврюк неизвестно из каких краев; не жалеет денег, подарков, но взгляд у него такой, что, кажется, «унес бы ноги бог знает куда». Басаврюк околдовал Петруся. Петрусю полюбилась красавица Пидорка, дочка старого и богатого Коржа. Петрусь — бедняк, и Корж не соглашается за голоштанника выдать Пидорку.

Басаврюк разбудил в Петрусе алчность к богатству; в ночь на Ивана Купала Петрусь отправляется в лес за кладом вместе с Басаврюком, но, чтобы завладеть кладом, надо убить невинное дитя, Ивася, брата Пидорки. Петрусь убивает Ивася, получает клад, женится на Пидорке, теряет душевный покой, сходит с ума, сгорает в хате. Мешки с червонцами превращаются в груду битых черепков.

Ведьмы, черти очень корыстны, привержены к богатству, к деньгам. Ведьма-мачеха в «Майской ночи» заставляет падчерицу работать на себя, лишает ее куска хлеба, выгоняет из дому босой. В «Пропавшей грамоте» шинкарь советует деду запастись для нечистой силы деньгами: «Ты понимаешь, это добро и дьяволы, и люди любят». В самом деле, когда деду понадобилось попасть в пекло, бесам и всяким харям пришлось дать денег.

Ведьма Солоха зарится на добро Чуба: «В сундуках Чуба водилось много полотна, жупанов и старинных кунтушей с золотыми галунами: покойная жена его была щеголиха. В огороде, кроме маку, капусты, подсолнечников засевалось еще каждый год две нивы табаку. Все это Солоха находила нелишним присоединить к своему хозяйству». Черт не может утерпеть и крадет с неба месяц, а когда кузнец Вакула поймал его, он прежде всего пискнул: «денег дам, сколько хочешь».

Дивчины тоже корыстны. Увидев у себя Вакулу, Оксана прежде всего осведомляется, готов ли ее сундук, и требует себе царских черевиков. Подобно красной свитке эти черевики играют в повести немаловажную роль, заставляя Вакулу на черте путешествовать в Петербург и там выпрашивать их у царицы. Черевики — в центре сюжета точно так же, как красная свитка и червонцы Басаврюка.

В «Страшной мести» Данило Бурульбаш говорит про колдуна, который живет в замке:

«Он не без золота и всякого добра. Вот где живет этот дьявол!.. Мы сейчас будем плыть мимо крестов — это кладбище! Тут гниют его нечистые деды. Говорят, они всё готовы были продать за денежку сатане с душою и ободранными жупанами».

За что понес страшную кару колдун, отец Катерины? Жили когда-то два казака: Иван да Петро. Все добро делили они пополам, но однажды король Степан за удачную поимку паши приказал выдать Ивану такое жалование, какое получает все войско, и наделил его землей, сколько тот захотел. И хотя Иван по-братски поделился с Петро, но Петро затаил месть, сбросил Ивана и его малолетнего сына в карпатскую пропасть, забрал все его добро.

Страшные преступления колдуна, убийство Данилы, внука, дочери, схимника, страсть к кровосмешению ведут свое начало от алчности Петро, от его богатства.

Красная свитка в «Страшной мести» появляется на колдуне в виде красного жупана, и подобно цыгану и Басаврюку отец Катерины выглядит чужеземцем.

В «Заколдованном месте» дед тщетно старается достать клад; его водят за нос мерзостные хари; за свою корысть дед платится тем, что в вырытом им котле вместо золота находит сор и всякий дрязг.

Наконец, в совершенно реалистическом отрывке о Шпоньке и его тетушке дарственная запись покойного Степана Кузьмича сеет недоверие, непонимание, охлаждение между Шпонькой и соседом Сторченкой.

Было бы ошибочно свести все богатство «Вечеров» к изображению нечистой силы, к ведьмам, к их попыткам опутать человека с помощью кладов и червонцев. Остаются типы, характеры, их разнообразие, выразительность и многоцветность Чуба, Макогоненко, Пацюка, Сторченко, Шпоньки, его тетушки, Вакулы,— остается лиричность, песенность, юмор, выпуклость всего художественного рисунка. Но остается много и странного. Дик и темен порою мир, творимый Гоголем. Вот крадется к панночке страшная черная кошка-ведьма, бросается на шею и душит ее. Вот хоровод утопленниц и среди них ведьма-мачеха: «Тут Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у прочих; внутри его виделось что-то черное...» А в «Вечере накануне Ивана Купала»: «Стоит Ивась. И ручонки сложило бедное дитя на крест, и головку повесило... Как бешеный подскочил с ножом к ведьме Петро и уже занес было руку...— А что ты обещал за девушку? — грянул Басаврюк и словно пулю посадил ему в спину... Как безумный ухватился он за нож, и безвинная кровь брызнула ему в очи».

Еще более мрачно, дико и загадочно все повествование о страшном колдуне... «И чудится пану Даниле... что уже не небо в светлице, а его собственная опочивальня... но вместо образо́в выглядывают страшные лица; на лежанке... но сгустившийся туман покрыл все, и стало опять темно, и опять с чудным звоном осветилась вся светлица розовым светом, и опять стоит колдун неподвижно в чудной чалме своей».

Что же такое было на лежанке? Чем навеян чудовищный рассказ о кровосмесителе? Для чего потребовалась художнику магическая картина заклятия и вызова души Катерины? Не так ли заклинает и растлевает родину, Россию, тихую, патриархальную, заморский гость звоном червонцев, кладами, всяким богатством?

И не правы ли по-своему черные публицисты-охранители, разглядевшие в колдуне самого писателя, который своим «грешным», колдовским словом, своими необыкновенными художественными заклятиями «растлил» Россию-Катерину? С их охранительной точки зрения поэт — несомненный растлитель и колдун. Не напоминают ли речи колдуна в темнице, у схимника речи самого Гоголя?.. А конь, вопреки всему несущий колдуна все ближе к Карпатам, к страшной смерти? А неподвижный всадник, ожидающий колдуна? А буквы, налившиеся кровью? А мертвецы, вонзившие в колдуна зубы, чтобы

вечно грызть его? Больная, мрачная фантазия, но как многое здесь напоминает страшную судьбу Гоголя!..

Все это остается; но главным все же в «Вечерах» является корысть, алчность, нечистая сила, развращающая людей кладами, богатством. Неверно, будто фантастическое ввел Гоголь в свои повести, лишь подчиняясь внешним литературным влияниям со стороны немецких романтиков, украинских былиц и сказаний, со стороны Жуковского, Пушкина, дабы соединить с современностью мир прошлой казацкой жизни.

Фантастическое у Гоголя отнюдь не внешний прием, не случайное и не наносное. Удалите черта, колдуна, ведьм, мерзостные, свиные рыла, повести распадутся не только сюжетно, но и по своему смыслу, по своей идее. Злая, посторонняя сила, неведомо, со стороны откуда-то взявшаяся, разрушает тихий, безмятежный, стародавний уклад с помощью червонцев и всяких вещей,— вот в чем этот смысл.

В богатстве, в деньгах, в кладах — что-то бесовское: они манят, завлекают, искушают, толкают на страшные преступления, превращают людей в жирных скотов, в плотоядных обжор, лишают образа и подобия человеческого. Вещи и деньги порой кажутся живыми, подвижными, а люди делаются похожими на мертвые вещи; подобно Чубу, куму, дьяку они благодаря интригам черта превращаются в кули. Ивану Федоровичу Шпоньке снится сон, будто он женат. Жена сидит около него, у нее гусиное лицо. «Нечаянно он поворачивается и видит другую жену, тоже с гусиным лицом. Поворачивается в другую сторону — стоит третья жена. Назад — еще одна жена. Тут его берет тоска. Он бросился бежать в сад; но в саду жарко. Он снял шляпу, видит: и в шляпе сидит жена. Пот выступил у него на лице. Полез в карман за платком — и в кармане жена; вынул из уха хлопчатую бумагу — и там сидит жена... Приходит в лавку к купцу. «Какой прикажете материи? — говорит купец: «вы возьмите жены, эта самая модная материя! Очень добротная! Из нее все теперь шьют себе сюртуки». Купец меряет и режет жену. И не только во сне, но и наяву люди кажутся с гусиными лицами, кажутся харями. Нечего говорить о колдуне, о ведьмах, о Пацюке, о Солохе, даже совсем обыкновенные люди выглядят рожами, вылезшими из самого пекла: таковы Сторченко, Шпонька, его тетушка, Макогоненко, Чуб. В женщинах что-то ведьмовское. Левко утверждает: «видно, правду говорят люди, что у девушек сидит черт». Оксана и Параська не случайно любят кованые сундуки, черевики, монисты: в будущем они — ведьмы.

Два мира, две действительности: мир живой яви и мир странных, злых чар и сил. И тот и другой сделались более осязательными, чем в «Ганце», оба противостоят друг другу, ведут друг с другом борьбу. Мир ночных видений, чертей, колдунов, ведьм то и дело врывается в явь, путает людей, совращает их с круга. Но свежая, неиспорченная явь пребывает еще прочно, она ярче, тверже, чем заумный мир. Свиная рожа в красной свитке просунет морду и тут же исчезнет. И тогда снова кумовья угощают друг друга, ярмарка шумит, Параськи выходят замуж за Грыцько, Оксаны за Вакул; продают, покупают

пшеницу и на баштанах украинскими ночами слушают дедовские былицы. Мир яви еще поэтичен, прост, отраден.

Наоборот, червонцы, клады являются достаточно отвлеченными. Отчего они обладают погибельной силой? По мысли писателя выходит: отрицательную свою силу они получают от черта, со стороны. Это суживает и обессиливает смысл повестей. Достаточно отвлеченными остаются и образы неведомо откуда взявшихся проходимцев: цыгана, Басаврюка, колдуна. Они вносят путаницу, чепуху, заставляют совершать злодейства. Они одиноки, точно волки в осеннюю пору, бесчувственны, но на них нет еще отпечатка определенной общественной среды. В этом недостаток «Вечеров на хуторе».

Андрей Белый утверждает, что основная тема Гоголя — тема безродности: цыган, Басаврюк, колдун — отщепенцы, оторванцы; оторвались они от патриархально-родового начала. Они олицетворяют личное в противоположность коллективному. Личное таит гибель. Оторванец — предатель, оружие черта, он гибнет сам и губит других («Творчество Гоголя»).

Тема безродности, действительно,— существенная тема у Гоголя, но не главная, как мы постараемся показать ниже. Андрей Белый оставляет также без ответа, почему же «оторванцы» от рода становятся преступниками. Ответ на это в том, что они делаются алчными, себялюбивыми, жестокими и такими же делают и других благодаря имуществу, деньгам. Но в «Вечерах» эта тема «подана», повторяем, пока еще очень отвлеченно. Кстати, Белый зорко подметил характеристику колдуна, данную Гоголем при помощи фигуры отрицания: «не», «ни», но явной натяжкой являются его утверждения, будто таинственные знаки писаны по-французски, черная вода — кофе; колдун — вегетарианец, занимается астрономией.

Обращаясь к общей оценке «Вечеров», надо вспомнить литературную действительность того времени с ее расплывчатым романтизмом, с ее отрешенностью от жизни, с надуманностью, с парением в пустопорожних мечтаниях. Повести Гоголя, сохраняя явные следы романтизма, значительно приблизили литературу к жизни и впервые, хотя и отвлеченно, у нас в искусстве поставили вопросы социального порядка: о богатстве, о деньгах как об источниках корысти, алчности, преступлений и несчастий. В этом Гоголь неизмеримо опередил своих литературных современников.

В «Вечерах» Гоголь далек от мысли обвинять самого человека, искать причину преступлений и несчастий в его пороках и страстях. Покуда человек у него виновен, пожалуй, в одном: он слишком наивен и доверчив. Его совращают посторонние, внешние силы; сам по себе человек любит только пожить, повеселиться, посмеяться, подурачиться.

Упоминая о недостатках первых повестей Гоголя, Овсянико-Куликовский отметил длинноты, чрезмерность красок, излишнюю восторженность, растянутость. Образ сохраняет свою художественность лишь тогда, когда он необходим для выражения мысли и помогает скорейшему ее созданию, либо дает ей наилучшую форму. В «Вечерах» есть перегруженность образами.

Отмечали также ряд несообразностей: свадьба Параськи и Грыцько устроилась на ярмарке слишком быстро, ночь перед рождеством отдает буффонадой, крестьяне говорят городской литературной речью, в портретах больше красоты, чем жизни. Переверзев нашел в первых книгах Гоголя сочетание праздничной, нарядной, но мелкой и лишенной сильных страстей жизни с жизнью, богатой молодецкой удалью и радостью; Гоголь соединил, по его мнению, две стихии, два уклада: стародавний, казацкий и современный Гоголю мелкопоместный, мелкотравчатый. Отсюда и двойственность языка; смесь простого, разговорного с мерной, торжественной, песенной, даже былинной речью.

Критика того времени встретила «Вечера» рядом отзывов. Полевой в «Московском телеграфе» объявил, что Гоголь, хотя и разрыл клад малороссийских преданий, но сделал это рукой неискусной и превосходные материалы так и остались материалами. Иначе и не мог оценивать «Вечера на хуторе близ Диканьки» сторонник старого романтизма.

Другие отзывы были более благоприятны: «Северная пчела» сочла Панько искусным; автору хотя и недостает творческой фантазии, но «некоторые места дышат пиитическим вдохновением». «Мы не знаем,— говорится далее,— ни одного произведения в нашей литературе, которое можно бы было сравнить... с повестями, изданными Пасичником».

В «Телескопе» писалось:

«Вечера на хуторе близ Диканьки» состоят из прекрасных отрывков народной украинской жизни... Изложение вызывает прелесть очарования...»

Якубович в «Литературных прибавлениях» поздравил читателей с истинно веселой книгой, а Стороженко в «Сыне отечества» пожелал автору: «дай бог, чтобы опыт земляка моего, Панька, был предвестником неутолимых трудов и будущей его славы».

Из этого краткого обзора видно, что современная Гоголю критика, несмотря на положительные отзывы, была далека от истинного понимания «Вечеров» и правильной оценки их значения для русской литературы.

В «Вечерах» Гоголь, заключая собой старый романтизм, делал решительный шаг к общественной действительности. В то же время гражданин, художник-мастер одерживал в нем крупную победу над хитроватым, житейским практиком-помещиком. Гоголь осуждал существователей: Чуба, Макогоненко, Шпоньку, Сторченко, Солопия. Собственно и нежить его тоже существователи: они корыстны, привержены к деньгам, повинны в людских преступлениях. Сама же по себе жизнь прекрасна, весела, непринужденна. Только по временам просовываются в нее свиные рыла в красных свитках.

Мир еще светел, прозрачен; но внутри его, точно в ведьме-утопленнице, что-то чернеет.

«МИРГОРОД»

В начале 1835 года Гоголь издал «Арабески» и сборник повестей «Миргород». В «Миргороде» прежде всего бросается в глаза бо́льшая, чем в «Вечерах», зрелость.

Слово звучит увереннее, тверже, повествовательная ткань сделалась добротнее, плотнее; замысел находит более полное, совершенное и свободное воплощение. Творческий рост Гоголя необычаен: за четыре-пять лет он развернулся в художника гигантской силы и, когда читаешь страницы «Миргорода», поразительные по своей живописи, по творческой выдумке, по богатству оборотов, характеристик, и сравниваешь с ними неуклюжие и натянутые вирши «Ганца», невольно удивляешься: неужели «идиллия» и миргородские повести принадлежат одному и тому же автору и отделяются друг от друга всего лишь немногими годами? Рост поразительный и по этому росту можно представить, какую неимоверную работу проделал над собою художник.

Меньше, однако, стало непосредственности и непринужденной веселости. Видно, серое петербургское небо, холода, туманы, департаменты, чиновники, пришибленный мелкий люд, чванливые сановники поубавили юношеской самонадеянности, надежд, радости и житейская проза заставила трезвее взглянуть на себя. Меньше танцуют гопаков и казачков; прекрасны описания украинских степей, но упоение природой потеряло свою свежесть; веселые парубки и обольстительные дивчата уступили место другим персонажам, Иван Иванычам и Иван Никифоровичам, старосветским помещикам; глубже сделался подход к изображаемым людям, больше размышлений о них, об их жизни; и смех уже стал терпким, как полынь, и стали чаще вырываться тоскливые признания. Поубавилась и фантастика. Она сохранилась только в повести «Вий» и сделалась более мрачной.

Из миргородских повестей «Вий» теснее всего примыкает к «Вечерам», и в частности к «Страшной мести». В «Вии» тоже два мира: мир обычной действительности и мир нежити, мертвецов, страшилищ. Еще более, чем в «Вечерах», оба эти мира сделались осязательными и сблизились. Характеры бурсаков, сотника, его слуг очень жизненны, но нисколько не менее жизненны и панночка-ведьма, и Вий, и нечистая сила. Недаром Шевырев упрекал Гоголя, что ужасное у него слишком подробно описано: призрак,— утверждал он,— только тогда страшен, когда в нем есть нечто неопределенное, незаконченное. Шевырев не обратил внимания на то, что при всех своих подробностях ужасное Гоголя таит в себе много недосказанного и странного.

«Вий» вообще очень странная повесть, может быть, самая странная из всего написанного Гоголем. В пояснение повести автор почел необходимым отметить, что «Вий» есть народное предание и что он не хотел «ни в чем изменить его»: «рассказываю почти в такой же простоте, как слышал». Исследователи показали, что Гоголь соединил в повести не одно, а целых три предания, изменив их почти до неуз-

наваемости; достаточно сказать, что все три сказки оканчиваются благополучно, а в одной из них ведьма даже принимает крещение. О Вии в сказках не упоминается. Очевидно, своим примечанием Гоголь хотел лишь тщательнее зашифровать и без того таинственный смысл повести. «Просто», как мы уже видели в «Вечерах», Гоголь преданий не передавал, а всегда влагал в них свой смысл, свое мироощущение и миропонимание: он по преимуществу был писатель-творец, а не бытописатель, не собиратель преданий и сказок, и в «Вии» надо искать не предание, а прежде всего творческое художественное произведение. В критической литературе «Вию» не повезло; повесть обычно только «отмечают»: в основу положено старинное сказание; повесть-де фантастическая, но не лишена и черт современной Гоголю действительности, этим больше и достойна внимания, причем, изображая быт бурсаков, Гоголь удачно воспользовался романом Нарежного «Бурсак».

Оставим все это в стороне и присмотримся в первую очередь к Хоме Бруту.

Хома Брут — бурсак-философ. Этот «философ» ничем не выделяется ни из среды своих школьных товарищей, ни из среды киевских и окрестных обитателей. О нем известно: нрава он веселого, любит лежать, курить трубку; размышлением и умствованием голову обременять не склонен, очевидно, полагая, что во многой мудрости много печали; скорее всего, он ничего не полагает, а просто существует. Лихо пьет горилку; когда напивается, нанимает музыкантов, отплясывает трепака. В положенные сроки с философическим равнодушием отведывает «крупного гороха», то есть семинарского сечения. Прожорлив; от прожорливости даже не чист на руку; благодушен, здоров, крепковыен, незадачлив.

И вот именно его облюбовывает красавица, ведьма-панночка. Она заставляет Хому переживать странные, болезненные очарования, судя по натуре, ему как бы совсем и несвойственные. Еще недавно он вытащил у богослова Халявы из кармана карася, которого тот тоже «взял» с воза, а вот уже несется Хома по полям и долинам со старухой ведьмой на спине, испытывая нечто колдовское: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу. Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря... Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета... Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит и вьется, и подступает и вонзается в душу какою-то нестерпимою трелью...»

Какое-то томительно страшное наслаждение потрясает все его бурсацкое естество. Он, впрочем, от этих чувств освобождается, как только удается ему убежать от панночки-ведьмы. В Киеве Хома вскоре утешается со вдовой-торговкой и, надо думать, его утешения

не носят никакой заумности. Хома даже забывает о чудесном происшествии.

Хому привозят к сотнику читать по умершей Псалтырь. Когда сотник предполагает, что Хома, вероятно, известен святою жизнью, бурсак изумляется: это он-то святой жизни! Да он против самого страстного четверга к булочнице ходил: «сам я черт знает что». Хому подводят ко гробу панночки, он думает о житейском: как-нибудь отдежурю три ночи, за то пан набьет мне оба кармана чистыми червонцами. Все это в духе его сословия, у которого, по народному выражению, «глаза завидущие, руки загребущие». Взгляд Хомы падает на усопшую, и тут им опять овладевает болезненное и странное очарование: «Она лежала, как живая. Тело прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило...»

«Но в них же, в тех же самых чертах он видел что-то страшно пронзительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню похоронную. Рубины уст ее, казалось, прикипали кровью к самому сердцу».

Поразительно это изображение мертвой красоты, более живой, чем сама жизнь! Из каких темных недр черпал Гоголь вдохновение на такие изображения?

Но за что, почему свалились на самого обыденного бурсака странные и страшные обольщения? Неужели красавица-панночка не нашла себе более интересного героя, чтобы «задать ему страху»? И не сделал ли грубой психологической ошибки писатель, заставив вполне заурядного бурсака испытать необычайные состояния и пережить ряд фантастических происшествий? Не мертвая красавица-ведьма под стать Хоме Бруту, а розовощекая матушка в пышных телесах, да дюжина детей, да побольше пирогов и коржиков.

Никакой психологической ошибки писатель, однако, не допустил в повести. По его воззрению, человек есть существователь, обитатель, покрытый корою земности и ничтожного самодовольствия; но этого человека посещают чудные и в то же время болезненные и гибельные обольщения, он подвержен самым фантастическим событиям.

И тот и другой мир совершенно действительны, переплетены друг с другом, и в этом причудливом сожитии, может быть, и заключается трагическое и смешное в бытии. Вырвались же у Гоголя в те годы знаменательные слова:

«*Нам не разрушение, не смерть страшны; напротив, в этой минуте есть что-то поэтическое, стремящее вихрем душевное наслаждение; нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша...*» («Последний день Помпеи»).

В «Вии» «милая чувственность», земное, «существенное» ведет борьбу со смертными очарованиями, с темными душевными наслаждениями, стремящими вихрем, с погибельным миром, но таящим «неизъяснимые наслажденья». Хома Брут так же общечеловечен и в то же время национален, как Чичиков, Хлестаков, как Манилов, Петух. Самое характерное в нем — именно это соединение полной

заурядности, утробности, незадачливости со способностью переживать болезненно-мечтательные обольщения.

Два мира приобрели предельную реальность. Панночка-мертвячка так же жива, как и Хома Брут. Панночка-мертвячка ведет за собой рой томительных очарований, но в то же время и рой всякой нежити. Нежить уже обступила бедного бурсака, готова наброситься на него. Хома еще держится: он чертит вокруг себя волшебный круг, читает святые молитвы, творит заклинания, старается не глядеть на усопшую, забыть ее пронзительную красоту. Он знает, что панночка есть ведьма, что мертвая красота ее несет ему смерть, здоровая чувственность не покидает его.

После наполненной последними ужасами ночи бурсак подкрепляется целой квартой горилки, справляется с довольно старым поросенком, шляется по селению, и одна молодка даже хватила его по спине лопатой за то, что он вздумал пощупать, из какой материи у нее сорочка. Жизнь, как она есть, простая и неистребимая, старается взять свое среди смерти и страхов. Не сдается бурсак и после второй ночи: он пытается убежать, а когда его ловят, вместе с Дорошем, он опорожняет почти полведра сивухи, требует музыкантов и так долго отплясывает, что дворня, не дождавшись конца, разошлась, плюнув. Жуткий пляс, когда перед глазами мертвец на волшебной черте с расставленными руками, когда опять надо идти в церковь и ожидать, как поднимется ведьма из гроба!

Упрям, упорен по-бурсацки Хома Брут, но упорна и ведьма-панночка. В третью ночь происходит решительное столкновение двух миров.

Хома напуган; он заметил, что читает *совсем не то, что написано в святой книге*. Когда вновь встал из гроба мертвец, по церкви поднялся вихрь и иконы попадали на землю.

«*Двери сорвались с петлей*, и несметная сила чудовищ влетела в божью церковь. Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь. Все летало и носилось, ища повсюду философа». В помощь чудовищам появляется Вий. «Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо на нем было *железное*».

«Подымите мне веки: не вижу,— закричал Вий и уставил на него *железный* палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух от него *от страха*».

«Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились кто как попало в окна и в двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было; *так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах*. Вошедший священник остановился при виде такого посрамления божьей святыни и не посмел служить панихиду в таком месте».

Два мира, мир действительности и мир болезненных, ночных видений и нежити, противоборствуя друг другу, все больше и боль-

ше делались в произведениях Гоголя живыми и сближались. Но в «Вечерах на хуторе» победу одерживала явь; чудища, свиные рыла, ведьмы, проникая в обычную жизнь, в конце концов осиливались ею. Даже колдун в «Страшной мести» погибает. В «Вии» заумь, мертвое, нежить победили явь, сделались частью ее. Писатель-христианин не пощадил и «святого места», церковь. Нежить *застряла* в ее окнах. Мерзостные хари ворвались в жизнь и целиком воплотились. Они заслонили собой простую, грубоватую, но милую чувственность, наивный и простодушный мир, пахнувший душистой черемухой, потопленный «багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом», славный мир парубков, дивчин, гопаков, звонких песен, свадеб, ярмарок, веселых перебранок и проделок. Еще не удается как следует, в подробностях разглядеть мерзостные рожи, но они уже мелькают в самой житейской обстановке: в усадьбах, в дороге, на Невском проспекте, в департаментах, в министерствах. Повсюду — искривленные хари, их свалявшиеся волосы, отвислые брюха, слышны их зычные голоса, раздается их наглый, раскатистый смех.

Отныне с железной неотвратимостью прикован к ним взор художника, ибо он не вытерпел, взглянул и увидел, ибо мир, родная земля переполнена несметной силой образин и некуда скрыться от них поэту-философу. Подобно священнику, уже не посмеет он отправлять службу, а когда отважится на это, бессильными и безжизненными прозвучат его слова, неубедительными и выдуманными покажутся его образы и характеры, долженствующие по мысли изображать примерное и святое. Кисть художника будет сильна только тогда, когда она станет рисовать эту несметную силу во всей их живописной и ужасной отвратности. К этому присужден художник.

После «Вия» фантастическое почти исчезает у Гоголя. Правда, оно дает еще о себе знать в некоторых петербургских повестях: в «Носе», в «Шинели», но оно не имеет там самостоятельного значения, а носит подсобный характер; оно там анекдотично.

После «Вия» фантастическое почти исчезает у Гоголя; но странное и чудное дело: действительность сама приобретает некую призрачность и порою выглядит фантастической. Эту фантастичность придают ей жуткие хари, свиные рыла, помесь нежити с человеком, мерзкие отребья.

Что-то произошло с Гоголем в 1833 году, когда он писал «Вия». Недаром он сообщал о страшных переворотах, которые все растерзали внутри его и часто не давали возможности работать. Об этих переворотах иносказательно, тщательно зашифровав, может быть, самое главное, и сообщил нам писатель в своей повести «Вий». «Вий» — автобиографическая повесть; мрачная повесть. Многое остается в ней и по сию пору еще не раскрытым, обо многом можно строить одни лишь догадки, многое требует дополнительных и тщательных исследований; как бы то ни было, автобиографическая сущность повести заключается, на наш взгляд, в том, что «непринужденная веселость», здоровая чувственность, молодая свежесть были побеждены миром Иванов Ивановичей, городничими, Хлестаковыми,

Чичиковыми и иными свиными харями. И чудится, что старуха ведьма — это старая Россия; оседлав бедного философа, она превратила живую явь в страшные и томительные видения, привила ему больные и мертвые обольщения.

Много общего у писателя с судьбой незадачливого бурсака. Настанут дни, когда к художнику вплотную приблизится ведьма-мертвец, станет на волшебной черте, будет ловить его синими, цепкими руками, когда не помогут ни искусство — заклинания, ни вера — молитвы, и когда темная, земляная, железная сила «Вия» и человеческой нежити бросится на него и он падет бездыханным.

Панночка-ведьма тоже, как и бурсак Хома, двойственна. Она безобразная старуха, и она молодая красавица. Она живая, и она мертвая. Она олицетворяет собой плотское, тленное, мертвое, трупное и одновременно таит в себе нечто болезненно-мечтательное и прекрасное.

Но сущность — в трупном, в мертвом, в том, что губит живую человеческую душу.

В «Вии» чувственный мир предстал мертвым. Все материальное мертво. Космос — мертв. Красота — мертва. В мертвой вселенной, населенной образинами, живыми на особый лад, как жива смерть, заблудился со своей душой одинокий человек. Если омертвеет его душа, все превратится в один тлен.

Одну особенность еще следует отметить в Хоме Бруте. Бурсак околдован пронзительной красотой мертвячки-панночки, и в то же время он ищет натурально-физического удовлетворения своих страстей: он не брезгует вдовой-торговкой, пристает к молодкам. Там нездешние, томительные и сладкие очарования, здесь грубое и простое влечение. *У Хомы Брута физическая и психическая стороны половой жизни резко разобщены. Чувственное влечение не совпадает с высшими психическими состояниями.* Когда у людей наблюдается подобное разобщение, не только половая, но и вся материальная жизнь представляется низменной, грязной, грешной, а высшая духовная жизнь — отрешенной от всего земного, вещественного.

Не осложнились ли «страшные перевороты» в жизни Гоголя какими-то интимными, половыми происшествиями?!

Это весьма вероятно.

Да, странные события происходят в окрестностях Киева и Миргорода, где «пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусные...».

Художника-писателя окружили чудища.

...Не сразу, однако, отдаст свой талант он изображению пакостных морд и страшилищ. Он попытается от них отвести глаза, он оглянется назад, в прошлое своей ставшей теперь далекой родины, своей прекрасной Украины. В истории своего народа будет стараться он найти забвение от мертвого мира старухи ведьмы, в отважной и буйной жизни своевольных запорожцев-казаков захочет найти он утешение и ободрение.

...Вот держат свой путь в разгульную Сечь по девственным степям Тарас и два его сына: Остап и Андрий. Прекрасны, тучны

украинские степи днем, но еще обольстительнее они по ночам, когда погружают человека в героическую и кровавую пору тех дней.

«Иногда ночное небо в разных местах освещалось дальним заревом от выжигаемого по лугам и рекам сухого тростника, и темная вереница лебедей, летевших на север, вдруг освещалась серебряно-розовым светом, и тогда казалось, что красные платки летали по темному небу...»

Полковник Тарас толст, любит выпить горилки; он — груб, дик, своеволен, упрям, жесток до свирепости, ограничен и традиционен в своих верованиях и воззрениях. Но в то же время он прямодушен, отважен, неприхотлив.

«Многие перенимали уже польские обычаи, заводили роскошь, великолепные прислуги, соколов, ловчих, обеды, дворы. Тарасу это было не по сердцу. Он любил простую жизнь казаков». Он стоял за православие, еще больше за Сечь. У Тараса — поместье, достаток, слуги, но он нисколько не дорожит ими; у себя он только гость, да и то редкий. Жизнь, помыслы Тараса связаны с Сечью, с казацкими походами. В те боевые времена поместья сегодня изобиловали пшеницей, медом, утварью, награбленным, завтра все это беспощадно выжигалось врагом. Оседлости и стяжательства такая жизнь в казаке не развивала. Сечь, как и Тарас, лишена корыстолюбия и стремления к роскоши. В спокойное время она представляла собой беспрерывное пиршество. Здесь гулял великолепный сброд.

«Здесь были те, у которых уже моталась около шеи веревка... которые по благородному обычаю не могли удержать в кармане своем копейки... которые дотоле червонец считали богатством...»

Сечь жила на основах своеобразного первобытного коммунизма.

«Никто ничем не заводился и не держал у себя; все было на руках у куренного атамана, который за это обыкновенно носил название батьки. У него были на руках деньги, платья, вся харчь, саламата, каша и даже топливо, ему отдавали деньги под-сохран». «Отправляясь в поход, кошевой приказывал брать с собой по сорочке и по двое шаровар на казака, да по горшку саламаты и толченого проса».

У неприятеля отнимали преимущественно оружие и червонцы. Кровава, дика и свирепа была Запорожская Сечь, но это была легкомысленная, подвижная вольница, не жалевшая ни других, ни себя, лишенная приобретательских навыков. Что думать, что гадать о будущем, все равно оно покрыто туманом.

«Неизвестно будущее, и стоит оно перед человеком подобно осеннему туману, поднявшемуся из болот. Безумно летают в нем вверх и вниз, черкая крыльями, птицы, не распознавая в очи друг друга, голубка — не видя ястреба, ястреб — не видя голубки, и никто не знает, как далеко летает от своей погибели».

Когда набег удавался, парчу и бархат драли на онучи, пропивали столько, что и счесть того было нельзя. Остатки закапывали в землю, да так, что забывал и сам хозяин, где хоронил он свое добро. Главное, что ценилось в Сечи,— крепкое, нерушимое товарищество. Золото, хозяйство, имущество не разобщали людей, не вос-

питывали в них зависти, стяжательства. Тарас учил запорожцев перед битвой:

«Нет уз святее товарищества. Отец любит свое дите, мать любит свое дите, дитя любит отца и мать; но это не то, братцы,— любит и зверь свое дите! *Но породниться родством по душе*, а не по крови, может один только человек... Знаю, подло завелось теперь на земле нашей; думают только, чтобы при них были хлебные стоги, скирды да конные табуны их, да были бы целы в погребах запечатанные меды их... Свой с своим не хочет говорить; *свой своего продает*, как продают бездушную тварь на торговом рынке».

Если не владеет человеком корысть, привязанность к имуществу, если нет уз святее товарищества, то легка бывает и смерть человеку; не томит, не грозит ему костлявым пальцем. Тогда, идучи на смерть, не о жалкой шкуре своей помышляет человек:

«Уже пусто было в ковшах, а все еще стояли казаки, поднявши руки; хоть весело глядели очи на всех, просиявшие вином, но сильно загадались они. Не о корысти и военном прибытке теперь думали они, не о том, кому посчастливится набрать червонцев, дорогого оружья, шитых кафтанов и черкесских коней; но загадалися они, как орлы, севшие на вершинах каменистых гор, обрывистых, высоких гор, с которых далеко видно расстилающееся беспредельное море, усыпанное, как мелкими птицами, галерами, кораблями и всякими судами...

Как орлы озирали они вокруг себя очами все поле и чернеющую вдали судьбу свою. Будет, будет все поле с облогами и дорогами покрыто торчащими их белыми костями, щедро обмывшись казацкою их кровью и покрывшись разбитыми возами, расколотыми саблями и копьями; далече раскинутся чубатые головы с перекрученными и запекшимися в крови чубами и запущенными книзу усами; будут, налетев, орлы выдирать и выдергивать из них казацкие очи. Но добро великое в таком широко и вольно разметавшемся смертном ночлеге! Не погибает ни одно великодушное дело и не пропадет, как малая порошинка с ружейного дула, казацкая слава. Будет, будет бандурист, с седою по грудь бородою, а может, еще полный зрелого мужества, но белоголовый старец, вещий духом, и скажет он про них свое густое, могучее слово. И пойдет дыбом по всему свету о них слава, и все, что ни народится потом, заговорит о них; ибо далеко разносится могучее слово, будучи подобно гудящей колокольной меди, в которую много повергнул мастер дорогого, чистого серебра, чтобы далече по городам, лачугам, палатам и весям разносился красный звон, сзывая равно всех на святую молитву».

Вот о чем думает человек, когда им не владеет собственность, когда у людей все общее, когда — товарищество и ратная жизнь. Он думает о славных подвигах, он помышляет о добром имени в потомках.

Нет корысти у казаков, нет корысти у упрямого Тараса, но даже и им надо опасаться странной и страшной власти над собой вещей. Казалось бы, малое дело люлька с добрым табаком, а и она подвела Тараса. Не потеряй ее Тарас в пылу битвы, не пожалей он совсем

остаться без неразлучной спутницы, может быть, и пробился бы он со своими казаками сквозь вражье войско! Роковая, погибельная сила в вещах, даже в люльке! Вещи создают привычки, привязывают к себе человека.

Повесть испорчена юдофобством, православием; вторая, более поздняя редакция ухудшила повесть, но при всем том «Тарас Бульба» является в нашей литературе до сих пор лучшей исторической повестью, уступая разве только «Капитанской дочке». Бесспорно, Гоголь овеял романтикой прошлое, но в основном он с замечательной интуицией проникнул в это прошлое Запорожской Сечи, в ее быт, походы, с подлинным мастерством воссоздав ряд характеров. До скульптурности выразителен Тарас. Освещенный багровым пламенем, он поражает своей жизненностью. Он национален.

Тарас, как и Хома, двойственен. В Тарасе силен существователь: он, как уже отмечалось, грузен, груб, упрям, прожорлив. Но наряду с этим он самоотвержен, непоседлив, во имя боевого содружества он презирает смерть, он готов все претерпеть. Жена Тараса, Остап, Андрий, кошевые, казаки, битвы, казнь Остапа, смерть Тараса очерчены властной и точной рукой мастера. Лирические отступления напоминают песни, и вся повесть написана как эпическая поэма. «Илиада» Гомера несомненно повлияла на дух и содержание повести.

«Тарас Бульба» в сущности проповедует потребительский коммунизм в христианской оболочке: для того времени это являлось делом неслыханным. Черты этого коммунизма Гоголь тщательно местами затемнил, может быть, опасаясь цензурных преследований. Вполне понятно, что нашим «заслуженным» профессорам, ученым жукам и составителям «трудов» даже и такой коммунизм показался не по нутру и они предпочли, разбирая повесть, говорить о чем угодно, только не об этом коммунизме.

«Тарас Бульба» воскрешает слишком древние, давние времена. Не поискать ли, однако, отрады или, по крайней мере, покоя, скажем, в уединенной жизни старосветских помещиков? Совсем иная жизнь, не похожая на ту, какую вела запорожская вольница. Там — битвы, походы, грабежи, гульба, здесь насиженные места, однообразие, тишина: «ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик». Обитателей не волнуют «беспокойные порождения злого духа», алчность, приобретательство меркантильных людей «мануфактурного века».

И Афанасий Иванович, и Пульхерия Ивановна добродушны, гостеприимны. Их на глазах обкрадывают, кому не лень, они это знают и терпят. Но забыться с ними можно лишь не надолго. И в помине нет в их усадьбах ничего самоотверженного, героического. Когда-то Афанасий Иванович был даже секунд-майором, может быть, принимал участие в походах, теперь он изредка только подзадоривает Пульхерию Ивановну: вот возьмет ружье, саблю или казацкую пику и пойдет воевать; но уже давно заржавели «пистоли».

Повседневная жизнь завалена хламом и дребезгом. У Тараса была одна верная спутница, которой он дорожил,— люлька. Имущество не прикрепляло его к месту. Не то у старосветских помещи-

ков: у них все уставлено сундуками, ящиками, мешками, узелками, столиками, диванами, безделушками, застлано коврами, настилками. Барские амбары, клетушки, чуланы, несмотря на хищения, завалены мукой, снедью. Жизнь целиком покорена этим дрязгом. Имущество сделало людей домоседами, развило гостеприимство: надо же кому-нибудь поесть соления и варения. Отсюда же и снисходительность к воровству, и обжорство Афанасия Ивановича. Он ест утром, перед обедом, после обеда, перед ужином, после ужина, даже по ночам.

Усадьба, мебель, вещи кажутся нерушимыми, данными от века.

Мысль о том, что можно остаться без дома, без кухни, кажется сумасбродной. Не люди владеют имуществом, а имущество владеет людьми. Имущество это поместное, крепостное, средней руки, натуральное и еще в упадке. «От нее все качества». Полковник Тарас любит, ненавидит. У бывшего секунд-майора ни любви, ни ненависти, одна только *привычка*, рожденная поместной, захолустной собственностью. Ни цели, ни смысла. Существователи. Полковник Тарас грудью стоит за боевое, за крепкое товарищество. Секунд-майор в отставке только гостеприимен. Товарищество выродилось в гостеприимство. Полковник Тарас презирает смерть. В уединенных поместьях помирают от худых примет, от того, что сбежала кошка, что позвал какой-то таинственный голос. Умирая, Тарас думает о родине, о вере, о подвигах, о товарищах. Афанасий Иванович желает одного:

«Положите меня возле Пульхерии Ивановны»,— вот все, что произнес он перед кончиною.

По Тарасу и казакам остаются песни, остается добрая слава. По старосветским помещикам ничего не остается. Появляется «страшный реформатор» и пускает на ветер поместье.

Тарас соединяет грубость, гульбу, упрямство с доблестью, с мужеством. В нем все живет, горит, он одержим страстями. У секунд-майора в отставке «низменная буколическая жизнь». Чувства измельчали, раздробились.

Чем ближе к современности, тем хуже, тем ничтожнее жизнь. Вот и добродушие, вот и гостеприимство старосветских помещиков тоже уже в прошлом. Уже надо писать повести не о товариществе, не о гостеприимстве, а о ссорах, о сутяжничестве.

Чем известен Иван Иванович? «Славная бекеша у Ивана Ивановича, отличнейшая! А какие смушки!..» «Какой у него дом в Миргороде! Вокруг него со всех сторон навес на дубовых столбах, под навесом везде скамейки... Какие у него яблони и груши под самыми окнами!» Кроме того он любит дыни... К тому же он богомолен.

А чем известен Иван Никифорович?

«Его двор возле двора Ивана Ивановича». «Иван Никифорович целый день лежит на крыльце, любит в жару купаться, и когда сядет по горло в воду, велит поставить также в воду стол и самовар, и очень любит пить чай в такой прохладе».

Вот что осталось от доброй казацкой славы!

Иван Иванович и Иван Никифорович — владельцы поместий, свиней, уток, гусей, рухляди. Во многом жизнь их напоминает «низ-

менную буколическую жизнь» старосветских помещиков, но есть и значительные отличия: у старосветских помещиков имущество, вещи пассивны, тихи, незамысловаты, добродушны, как их владельцы. Это собственность натуральная, сельская, не развращенная рынком, наивная. Собственность миргородских помещиков уже нечто вкусила от «беспокойного порождения злого духа», она городская, у нее рынок под боком, она знает себе цену, ей ведома корысть. Надо вообще заметить: впервые у Гоголя вещи получают такую яркую жизненность.

«Тощая баба выносила по порядку залежалое платье и развешивала его на протянутой веревке выветривать. Скоро старый мундир, с изношенными обшлагами, протянул на воздух рукава и обнимал парчовую кофту, за ним высунулся дворянский с гербовыми пуговицами, с отъеденным воротником, белые казимировые панталоны с пятнами, которые когда-то натягивались на ноги Ивана Никифоровича и которые можно теперь натянуть разве на его пальцы. За ними скоро повисли другие в виде буквы Л. Потом синий казацкий бешмет... Наконец, одно к одному, выставилась шпага, походившая на шпиц, торчавший в воздухе. Потом завертелись фалды чего-то похожего на кафтан... Из-за фалд выглянул жилет... Жилет скоро закрыла старая юбка покойной бабушки, с карманами, в которые можно было положить по арбузу».

Вещь перестала домоседствовать, ожила, стала вздорной, потеряла наивность и невинность. Ее можно купить, продать. Она сеет соблазн, она разобщает людей. Первоначальной причиной ссоры двух приятелей было *не слово «гусак», а ружье Ивана Никифоровича*. На ружье особый отпечаток: *оно куплено в свое время у турчина, оно стоит денег*. Этим оно отличается от натуральной собственности, и не случайно Иван Никифорович напоминает Ивану Ивановичу, что у них никогда не происходило никаких ссор, когда волы Ивана Ивановича паслись на его, Ивана Никифоровича, лугах: волы — естественный приплод в хозяйстве, натура; луга тоже натура. Иное дело ружье. Ружье непременно надо купить. Иван Никифорович прямо говорит своему другу: *он не может ему подарить ружье, потому что оно куплено*. Напрасно Иван Иванович в обмен на ружье предлагает свинью, два мешка с овсом; свинья и овес тоже натура; притом, как узнать, можно ли за них отдать ружье. Другое дело деньги, деньги сразу определяют ценность вещи. В купленном ружье по сравнению с натурой — нечто таинственное, как бы даже мистическое, оно обладает как бы особым свойством, оно — *меновая стоимость*. Иван Иванович и Иван Никифорович выступили не как приятели, а как товаропроизводители; тут и пришел конец ихней дружбе: известно,— товаропроизводители друг другу не друзья, а враги, конкуренты, причем дело, как мы видели, осложнилось тем, что Иван Иванович за вещь купленную предложил продукты натуры, которые в то время в Миргородах *еще точно расценены не были*.

Вещь-товар кажется живой, наделенной роковой, злой способностью ссорить людей, превращать приятелей в смешных и сумасшедших сутяг. Вот почему ссора кажется порождением нечистой

силы. Узнав о ней, судья восклицает по адресу Ивана Ивановича: «Да не спрятался ли у вас кто-нибудь сзади и говорит вместо вас?» Ивану Никифоровичу недавний приятель тоже представляется сатаной.

А в конце концов: «Скучно на этом свете, господа!» Скучно потому, что давным-давно миновались стародавние времена, когда имущество ставилось ни во что, когда все награбленное шло в общий котел; скучно потому, что вместо товарищества, вместо подвигов, героизма, презрения к смерти, сильных страстей господствуют мелкие привычки, дрязги, ссоры, ничтожная вражда из-за рухляди, из-за копейки. Произошло же все это благодаря тому, что жизнь завалена имущественными дрязгами, что люди через собственность-товар делаются алчными и корыстными.

В повести о ссоре двух приятелей свиные рыла и образины нашли впервые свое наиболее реальное и житейское воплощение, если не считать отрывка о Шпоньке и его тетушке. Иван Иванович, Иван Никифорович, судья, городничий, Антон Прокофьевич, несмотря на свою обыденность, напоминают рожи и хари, застрявшие в окнах церкви: у Ивана Ивановича голова похожа на редьку хвостом вниз, а у Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх; и в остальном они не уступают рожам и харям. Свиные рыла вошли в обиход, обзавелись домами, дворами, мебелью, вещами, заседают в судах, управляют и начальствуют. Все, чем раньше Басаврюки, ведьмы, черти соблазняли людей: клады, червонцы, красные свитки — тоже приобрело житейский облик мелко- и среднепоместной собственности, натурально-крепостной, гибнущей в условиях наглого «мануфактурного века».

Вот почему стала пропадать веселая непринужденность «Вечеров», и смех делается тяжелым и тоскливым.

Критикой справедливо отмечалось влияние на Гоголя разных писателей. На «Тарасе Бульбе» отразился исторический роман Вальтер-Скотта, «Илиада»; в повести «Вий» заметны следы влияния «Бурсака» Нарежного, в «Повести о том...» — того же Нарежного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам». Упомянем также Вельтмана, Загоскина, Лажечникова. Эти влияния, однако, носят внешний характер; по своему внутреннему содержанию повести Гоголя совершенно самобытны, органически раскрывая богатый мир писателя.

Появление «Миргорода» и «Арабесок» Пушкин отметил похвальным отзывом.

«Читатели наши,— писал он в «Современнике»,— конечно помнят впечатление, произведенное над ними появлением «Вечеров на хуторе»: все обрадовались этому живому описанию племени поющего и пляшущего, этим свежим картинам малороссийской природы, этой веселости, простодушной и вместе лукавой. Как изумились мы русской книге, которая заставила нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина! Мы так были благодарны молодому автору, что охотно простили ему неровность и неправильность его слога, бессвязность и неправдоподобие некоторых рассказов, представляя сии недостатки на поживу критики. Автор оправдал такое снисхождение.

Он с тех пор непрестанно развивался и совершенствовался. Он издал «Арабески», где находится его «Невский проспект», самое полное из его произведений. Вслед за тем явился «Миргород», где с жадностью все прочли и «Старосветских помещиков», эту шутливую, трогательную идиллию, которая заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления, и «Тараса Бульбу», коего начало достойно Вальтер-Скотта. Г. Гоголь идет еще вперед. Желаем и надеемся иметь часто случай говорить о нем в нашем журнале». (1836 год, т. I, стр. 312—313.)

С большой горячей статьей выступил В. Г. Белинский. Белинский прежде всего определяет место Гоголя среди писателей. Отметив его, как настоящего повествователя и как поэта действительной жизни в противовес всему надуманному, романтическому, отвлеченному, что господствовало тогда в литературе, Белинский писал:

«Отличительный характер повестей г. Гоголя составляют — простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность и комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти. Причина всех этих качеств заключается в одном источнике: г. Гоголь — поэт, поэт жизни действительной.

...Тут нет эффектов, нет сцен, нет драматических вычур, все просто и обыкновенно, как день мужика, который в будень ест и пашет, спит и пашет, а в праздник ест, пьет и напивается пьян. Но в том-то и состоит задача реальной поэзии, чтобы извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни».

Белинский называет далее Гоголя истинным чародеем, он считает, что после «Горя от ума» у нас нет ничего, что бы отличалось такою «чистейшей нравственностью», как повести Гоголя. Отметив, что фантастическое не совсем удается Гоголю, Белинский в заключение говорит, что Гоголь владеет «талантом необыкновенным, сильным и высоким». «По крайней мере, в настоящее время он является *главою литературы, главою поэтов*; он становится на место, оставленное Пушкиным» («О русской повести и повестях Гоголя»).

Отзывы Белинского нуждаются в некоторых поправках; фантастическое, например, очень удавалось Гоголю, но здесь важнее отметить, что Белинский, за исключением Пушкина, первый заметил огромный дар Гоголя, реалистическое направление его творчества во время, когда еще господствовал отвлеченный романтизм. В этой своей части мысли Белинского не устарели и по сию пору.

Касаясь вопроса об отношении прозы Пушкина к повестям Гоголя, напомним справку Чернышевского в его «Очерках». Чернышевский указал, что Гоголь-повествователь явился раньше Пушкина. Правда, «Повести Белкина» были напечатаны в 1831 году, но, по мнению Чернышевского, они не имели большого значения. Затем до 1836 года была напечатана только «Пиковая дама», прекрасная повесть, но тоже и ей нельзя приписать особой важности. Между тем, Гоголь напечатал «Вечера» в 1831—32 гг., «Повесть о том...» в 1833 г., «Миргород», «Портрет», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» в 1835 году. От себя скажем, проза Пушкина — событие в русской

литературе единственное, но она лишена той *социальной насыщенности*, какой отличаются повести Гоголя, несмотря на фантастическую оболочку некоторых из них.

Любопытные подробности приводит Кулиш о черновых тетрадях Гоголя, куда он вписывал свои первые повести.

Гоголь писал их в переплетенные тетради из простой бумаги.

«Перелистывание их — я уверен,— говорит Кулиш,— доставило бы многим такое грустное удовольствие, какое испытывал я, когда они очутились у меня в руках. Содержа в памяти блестящие вымыслы поэта и глядя на эти сероватые листы бумаги, исписанные мелким, нечетким и несвободным почерком, без всякой системы или порядка, без всяких заглавий и нумераций, едва веришь, что между теми и другими есть что-нибудь общего. Кто бы мог предположить, что этот нетвердый почерк, напоминающий почерки женских рук, эти неровные строки, тесно прижатые одна к другой, эти каракульки, написанные часто бледными или рыжими чернилами, часто заплывшие, часто выдвинувшиеся из своей плохо построенной шеренги, выражали душу столь чисто-возвышенную, и ум, одаренный благороднейшими способностями...»

«Он вписывал свое сочинение в книгу почти без всяких помарок, и редко можно найти в его печатных повестях какие-нибудь дополнения или переделки против черновой рукописи. Часто его сочинения прерываются, чтобы дать место другой повести или журнальной статье; потом, без всякого обозначения или пробела продолжается прерванный рассказ и перемешивается с посторонними заметками или выписками из книг...»

«Чтобы дать понятие, до какой степени сгущал Гоголь строки своего мелкого почерка в черновых повестях, скажу, что весь «Тарас Бульба» поместился у него на шестнадцати полулистах» («Записки», том I, стр. 162, 163, 170).

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ

В письме к Максимовичу Гоголь назвал «Арабески» сумбуром, смесью, кашей. Шутка не лишена правды. Статьи о скульптуре, о музыке, о Пушкине, об архитектуре перемежаются с историческими заметками о средних веках, с конспектами по всеобщей истории, с отдельными лекциями, мыслями о географии, о малороссийских песнях, с лирическими отрывками, наконец, с законченными повестями. Помещение конспектов и лекций производит невыгодное и неприятное впечатление, как будто Гоголь намеренно старается перед сильными людьми показать товар лицом, он-де вполне владеет предметом истории. Ссылки на провидение, на божий промысел должны подчеркнуть полную благонамеренность.

Белинский по поводу этой части «Арабесок» выразил удивление: «как можно,— спрашивал он,— так необдуманно компрометировать свое литературное имя... Если подобные этюды — ученость, то избави нас бог от такой учености» («О русской повести»). «Северная

пчела», «Библиотека для чтения» тоже дали статьям суровую оценку. Но в «Арабесках» даже и в статьях содержится много интересного. О заметках, посвященных искусству, уже говорилось: при разных своих недостатках, они имеют одно крайне важное положительное свойство: они выражают задушевные мысли Гоголя. Интересны также его высказывания о Пушкине:

«Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в конечном его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла».

Точно определил далее Гоголь и отличительные достоинства пушкинского творчества:

«...Они заключаются в чрезвычайной быстроте описания и в необыкновенном искусстве немногими чертами означить весь предмет. Его эпитет так отчетист и смел, что иногда один заменяет целое описание; кисть его летает. Его небольшая пьеса всегда сто́ит целой поэмы». Весьма характерны для Гоголя и следующие за этим строки:

«Сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, так же тихи и беспорывны, как русская природа. Их только может совершенно понять тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия родина, чья душа так нежно организована и развилась в чувствах, что способна понять не блестящие с виду русские песни и русский дух; потому что, чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина».

Упоминая о «мелких сочинениях», то есть о стихах, Гоголь указывает, что для самых лучших из них надо иметь слишком тонкое обоняние и вкус.

«Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства».

Заключается статья по-гоголевски, грустным заявлением:

«...Неотразимая истина, что чем более поэт становится поэтом, чем более изображает он чувства, знакомые одним поэтам, тем заметней уменьшается круг обступившей его толпы, и, наконец, так становится тесен, что он может перечесть по пальцам всех своих истинных ценителей».

Вот как чувствовали тогда себя в России гениальные писатели и вот какие признания прорывались у них сквозь верноподданные славословия!

Наиболее ценное в «Арабесках», однако, не статьи, не этюды, а повести «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего». Они открывают собой серию петербургских повестей. К ним надо отнести также «Нос», «Коляску», «Шинель». Хотя «Шинель» написана значительно позже,— наброски сделаны в 1839—40 гг.,— но ее удобнее рассматривать в связи с первыми петербургскими повестями, тем более, что, по замечанию Анненкова, мысли об этой повести у Гоголя появились еще в 1834 году.

Петербургские повести составляют как бы особый этап в творчестве Гоголя, и историки литературы не без оснований говорят о втором, петербургском, периоде в его литературной деятельности.

Еще сильней поблекли краски и цвета. Мир сделался серым, вытянулся однообразными линиями, проспектами. Уже и в помине нет ловких парубков и прекрасных дивчин. Не поют бандуристы о славных казацких делах, о страшных стародавних былях; Рудый Панько не заказывает отведать дивного грушевого квасу. Не сыплется величественный гром украинского соловья, и Днепр не серебрится по ночам от луны, как волчья шерсть. Да и нежить потеряла свою, как бы лучше сказать, захолустность, что ли, и непритязательность.

Какая груда домов, людей, колясок, магазинов, вещей, бакенбардов, платьев, носов, советников, жуиров, лакеев! Все громоздится, заслоняет, толпится, назойливо и нахально лезет в глаза, манит. И всё в сумерках, во мгле, в туманах; всё зыбится, всё неверно.

«Всё перед ним окинулось каким-то туманом; тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового, вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами, блестела, казалось, на самой реснице его глаз» («Невский проспект»).

Здесь истоки — позднейшего импрессионизма, при этом в его классической форме.

Верно и то, что Гоголь выступает первым русским урбанистом, но урбанистом на свой лад и образец.

Необыкновенное изобилие всякой вещественности, но все призрачно. Призрачны предметы, люди, их поступки.

«Все обман, все мечта, все не то, чем кажется. Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат? — Ничуть не бывало; он весь состоит из своего сюртучка. Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед строящеюся церковью, судят об архитектуре ее? — Совсем нет; они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой... Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него... и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде».

Мир будто настоящий: дома как дома, платья как платья, люди как люди; фантастические образины будто исчезли, но этот действительный мир выглядит неестественным; пожалуй, он фантастичнее всяких фантазий.

Почему же это случилось?

В Диканьке, в Миргороде имущество, вещи властвуют над человеком, но они спокойны, основательны, незамысловаты, нужны, просты. В «Невском проспекте» все баловство, роскошь, вещи раздроблены, непоседливы, превратились в мелочь, в шушеру. То же и с людьми.

«Необыкновенная пестрота лиц привела его (художника Писка-

рева.— *А. В.*) в совершенное замешательство; ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков, и все эти куски, без смысла, без толку смешал вместе».

Вот почему люди исчерпываются какою-нибудь внешней подробностью и для того, чтобы изобразить человека, довольно указать на нее, не заглядывая вовнутрь.

«Вы здесь встретите бакенбарды, единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, бакенбарды бархатные, атласные, черные, как уголь... Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакой кистью неизобразимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни, предмет долгих бдений во время дня и ночи; усы, на которые излились восхитительные духи... усы, которые заворачиваются на ночь тонкою веленевою бумагой. Тысячи сортов шляпок, платьев, платков, пестрых, легких... Кажется, как будто целое море мотыльков поднялось вдруг со стеблей и волнуется блестящею тучею над черными жуками мужского пола... А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина...»

И черт здесь особый. Миргородский и диканькский бес по сравнению с ним наивен и простодушен: он орудует прямо, соблазняя кладами, червонцами. Столичный черт — щелкопер, тонок в обращении, он подвижен, вертляв, речист, ловок, одет с иголочки. «Он — точно мелкий чиновник, забравшийся в город будто бы на следствие. Пыль запустит всем, распечет, раскричится». В сущности он даже и не черт, а просто «столичная штучка».

Лживы, хладны, бездушны люди Невского проспекта. Что делать среди них мечтателям, с настоящей искрой художественного таланта? «О, как отвратительна действительность! Что она против мечты?» «Боже, что за жизнь наша! — вечный раздор мечты с существенностью!» Подобно обольстительному сновидению мелькнула перед художником красавица; ее уста были «замкнуты целым роем прелестнейших грез». Но она привела его в отвратительный притон, где женщины продаются мужчинам. Художник переживает крушение, он отравляет себя опием, расстраивает силы. Красавица в грезах является пред ним то царицей бала, то в мирной обстановке у окна деревенского дома. Он долго не видел ее, а когда нашел, вот что от нее услышал:

«А я только что теперь проснулась, меня привезли в семь часов утра. Я была совсем пьяна». Художник стал уговаривать ее покинуть притон. Они будут жить вместе, вместе работать.

«Как можно!» — прервала она речь с выражением какого-то презрения.

«Я не прачка и не швея, чтобы стала заниматься работой».

Спустя несколько дней Пискарева нашли бездыханным, он перерезал себе горло. Никто не провожал его гроба, кроме квартального и лекаря.

Низменная существенность и отрешенная от жизни упоительная

и губительная мечта. Пискарев — мечтатель. Его приятель офицер Пирогов — представитель существенности. Пирогов тоже увлекся женщиной. Блондинка оказалась женой жестяных дел мастера немца Шиллера. Но у Пирогова не любовь, не преклонение, а волокитство. Кончается оно тоже плачевно: его изрядно побили немцы. Но Пирогов скроен из другого материала, чем художник Пискарев. Он, вообще говоря, очень доволен собой, он отнюдь не мечтатель. У него множество талантов, но мелких. Он любит потолковать о литературе, причем заодно хвалит Булгарина, Пушкина, Греча, декламирует стихи из «Дмитрия Донского» и «Горя от ума». Когда Пирогова поколотили дюжие немцы, он от огорчения... забежал в кондитерскую, съел два слоеных пирожка, вечером отличился в мазурке. Спасительная «существенность»!.. «Дивно устроен свет наш... Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша... Все происходит наоборот». А впрочем, Пироговым в отличие от Пискаревых живется недурно.

В «Невском проспекте» есть моменты, напоминающие «Вий»: красавица брюнетка напоминает ведьму-панночку; обольщения красавицы так же мертвенны, опийны, губительны, как и обольщения ведьмы. Так же, как и в «Вии», художника находят бездыханным. Но Хома Брут раздвоен на Пискарёва и Пирогова.

Мечтатели и люди реальной существенности... Мечтателем является и мелкий канцелярист Поприщин. Мечтает Поприщин о человеке. *«Мне подавайте человека»,— кричит он. «Я требую духовной пищи, той, которая бы питала и услаждала мою душу»*. Но кругом — мусор, бестолочь, мелочи. Людей встречают и провожают только по чинам, по табели о рангах, по модному фраку, по достатку. Права собачонка Меджи, утверждавшая, что любой камер-юнкер хуже Трезора. А между тем все существует только для камер-юнкера и ничего для Поприщиных:

«Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам. Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукой,— срывает у тебя камер-юнкер или генерал. Черт побери! Желал бы я сам сделаться генералом, не для того, чтобы получить руку и прочее,— нет, хотел бы быть генералом для того только, чтобы увидеть, как они будут увиваться и делать все эти разные придворные штуки и экивоки, и потом сказать им, что я плюю на вас».

В чиновном, николаевском Петербурге все для генералов, а бедняки Поприщины, трудясь десятки лет в пыльных и заплеванных канцеляриях, не могут приобрести галстука и вынуждены бегать на унизительных побегушках у своих начальников. «Существенность», оказывается, отнята; Поприщины созерцают ее только, когда их пускают очинять перья в кабинеты их превосходительств.

Поприщин ищет человека. Его нет. Поприщин требует человеческого с собой обращения; им помыкают. Поприщин жаждет духовной пищи. Ее тоже нет. Поприщин в сорок два года, очиняя перья, мечтает о дочери директора. Но у него нет ни положения, ни грошей. А человека и столичные женщины тоже ценят только за положение и за гроши. Поприщин заболевает манией величия, вообразив

себя испанским королем. Его болезнь носит на себе социальный отпечаток. В сумасшедшем доме ему кажется, что земля, тяжелое, грузное вещество, скоро сядет на луну, вещество легкое. В моменты просветления Поприщин взывает:

«Нет, я больше не имею сил терпеть! Боже! Что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду!.. Спасите меня!.. Дайте мне тройку быстрых, как вихрь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится предо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой — Италия; вон и русские избы виднеются. Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына!»

В этих надрывных криках, в призывах к матери слышится уже не один только Поприщин, но и сам автор.

В «Записках сумасшедшего», как и в «Невском проспекте», основное — разлад мечты с действительностью. Жизнь обернулась своей низменной «существенностью»; «существенность» загребли в свои руки генералы и камер-юнкеры, спесивые, глупые образины. Вопрос об отношениях мечты и действительности беспокоил Гоголя и раньше; но раньше мечта, будучи враждебна действительности, хотя и терпела сплошь и рядом крушение, но все же в целом продолжала существовать, даже находила себе в действительности какое-то место, вносила в нее нечто облагораживающее, поэтически-высокое. Так было в «Вечерах», отчасти в «Миргороде». В петербургских повестях мечта гибнет совсем, обнаруживая свою иллюзорность и лживость. Правда жизни раскрывается департаментами, надутыми чиновниками, социальным неравенством, властью наглых вещей над человеком, прислужничеством, духовным вырождением...

...Действительность продолжает раскрываться с неумолимой яркостью.

По поводу повести «Нос» сделано немало всяких предположений, изысканий, разъяснений, догадок. Доказано, что в те времена тема о носах, в особых и не совсем печатных вариантах, была очень ходкой. Многие, в том числе и Пушкин, смотрели на «Нос», как на веселую шутку. В наши дни фрейдисты доискивались в ней сугубо эротического смысла (Ермаков). Находили, далее, будто Гоголь желал показать, насколько равнодушен чиновный Петербург к таким существенным несчастьям, как потеря носа. На наш взгляд, фантастическая повесть о сбежавшем носе вполне укладывается в основную тематику Гоголя и органически связана с его остальными петербургскими повестями. Майор Ковалев лишился носа. Происшествие неприятное, но для Ковалева оно превращается в катастрофу. Почему же? О майоре Ковалеве можно рассказать немногое: воротничок его манишки чист и туго накрахмален, бакенбарды у него уездные, идут по самой середине щеки до самого носа. Он носит множество печаток. Майор Ковалев не прочь жениться, но если за невестой двести тысяч капиталу. Обладай майор Ковалев другими качествами, например,

умом, прекрасной, возвышенной душой, сердцем, неприятное происшествие не разрослось бы в окончательную беду. Но что делать майору Ковалеву без носа, если у него кроме этого носа, да бакенбардов, да печаток, да готовности выгодно жениться ничего больше нету и окончательно не предвидится?

Майор Ковалев примечателен только тем, что у него нос с прыщиком. Когда он лишается носа, он лишается себя. Но если нос в майоре самое существенное, то почему же и носу не приобрести самостоятельности, не разъезжать в мундире, шитом золотом, со шпагой и в замшевых панталонах? Пожалуй, нос даже выше Ковалева: у него есть нечто свое, индивидуальное: прыщик. Майор должен преклоняться перед носом: достаточно носу надеть мундир, шитый золотом, и майор потеряет смелость. Да, в столице великое множество майоров Ковалевых и существенное у них носы, и без носов они — ничто. Нос же в мундире почтеннее, важнее любого майора.

В шуточной неправдоподобной повести Гоголя есть большое общественное содержание.

В «Носе» Гоголь достигает редкой сжатости и краткости. Ничего лишнего. Повествование-анекдот развивается динамично. Во всем соблюдена мера. С помощью носа майор Ковалев обрисован с замечательной выразительностью; а это дело очень трудное, потому что майоры Ковалевы «ни то, ни се», «черт знает что».

Еще больше всеми этими свойствами отличается «Шинель». Имущество, деньги, стяжательство делают одних черствыми, жадными, бездушными начальниками, других же превращают в жалкие ничтожества. Об Акакии Акакиевиче Башмачкине можно только сказать: он был одним чиновником в одном департаменте. Жизнь свелась для него к переписыванию бумаг. Вне этого переписывания, казалось, для него ничего не существовало.

Человек превращен в *автомат*. Это — результат бесчеловечности. Акакий Акакиевич окружен равнодушием, холодными насмешками; он вполне одинок; ни к кому не ходит, у него тоже никто не бывает. Кроме канцелярской бумаги его ничто не занимает. «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице». Акакий Акакиевич никого не способен обидеть, он тих, безответен, но он тоже страшен: для него существует не человек, а бумага. Если обратиться к Акакию Акакиевичу по делу, требующему внимательной человечности, он останется либо глухим и непроницаемым, либо окажется беспомощным. Ему нельзя поручить работы, где требуется хотя бы только намек на самостоятельность. Однажды предложили ему написать отношение с небольшой переменой слов,— он весь вспотел и, наконец, попросил дать ему переписать что-нибудь другое.

По-своему каждый человек мечтатель. Мечта хоть и живет в постоянном разладе с действительностью, но она неистребима. И Акакий Акакиевич познал всю обольстительность мечты; это случилось, когда расползлась его старая шинель и ему пришлось шить себе новую. Нельзя лучше обрисовать Башмачкина, всю бедность и ничтожность его внутреннего мира, всю жалкость его, чем сделал это

Гоголь. Шинель в повести занимает не менее важное место, чем и Акакий Акакиевич. За судьбой ее читатель следит с напряжением. Решив обзавестись шинелью, Акакий Акакиевич делается аскетом, мучеником: изгоняет из обихода употребление чая, сидит по вечерам в темноте, даже ходит повсюду на цыпочках, чтобы сохранить подольше подметки.

Шинель заслоняет собой человека, он уже кажется к ней придатком. Шинель занимает целиком все помыслы Акакия Акакиевича; она уже нечто космическое; благодаря шинели он стал привлекать внимание сослуживцев. Мало того: когда с Акакия Акакиевича громилы сдернули шинель, чиновники, недавно изводившие его насмешками, пожалели его, то есть пожалели шинель, предполагали даже сделать складчину, но собрали безделицу, потому что еще раньше потратились на портрет директору и на книгу по предложению начальства. Такова власть вещи над человеком. Немудрено, что Акакий Акакиевич, ограбленный, лишенный мечты, смысла жизни, помирает, причем в предсмертном бреду ему мерещится шинель. «Исчезло существо, ничем *не защищенное*, никому не дорогое, ни для кого не интересное... но для которого все же таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье».

«...Узнали в департаменте о смерти Акакия Акакиевича, и на другой день уже на его месте сидел новый чиновник, гораздо выше ростом, и выставлявший буквы уже не таким прямым почерком, а гораздо наклоннее и косее».

История с шинелью, однако, имеет продолжение. По Петербургу вдруг пошли слухи, будто у Калинкина моста мертвец-чиновник ищет украденную шинель. «Одно значительное лицо», выгнавшее из кабинета Акакия Акакиевича, принесшего ему жалобу на ограбление, возвращаясь ночью домой на рысаке, было схвачено за шиворот мертвецом. В мертвеце «одно значительное лицо» узнало Акакия Акакиевича: «Такой-то шинели мне и нужно!» — крикнул мертвец. «Одно значительное лицо» лишилось шинели; появление мертвеца прекратилось: «Видно генеральская шинель пришлась ему совершенно по плечам».

Странный конец! Но мы уже знаем, что к кладам, к червонцам, к имуществу пристрастны даже и обитатели «того света»: настолько могущественна власть всего вещественного. Помимо того: для «одного значительного лица» мертвец — олицетворение совести, сама же шинель благодаря такому концу превращается в символ.

Башмачкин изображен не человеком, а именно «существом»; и возбуждает он к себе чувство снисходительной жалости. Розанов утверждал, что, создавая Акакия Акакиевича, Гоголь подобрал определенные черты, лишив его живого, жизненного начала. То же самое Гоголь сделал будто бы и с окружавшими его чиновниками. Розанов хочет сказать, что Гоголь возвел напраслину на жизнь и на людей, которых он изображал. Гоголь, действительно, подбирал нарочито определенные черты для характеристики и Акакия Акакиевича,

и других петербургских чиновников, но в соответствии с тогдашней Россией. Хотя повести о бедных и жалких чиновниках и были очень распространены в тридцатых годах, но «Шинели» Гоголя удалось занять исключительное место: от нее ведут свою родословную повести и романы о Мармеладовых, о бедных, искалеченных, забитых городом и присутственными местами существах. Едва ли могло это случиться, если бы Акакий Акакиевич был только искусно сделанной, но мертвой схематической фигурой.

К петербургским повестям условно можно отнести и «Коляску»: действие происходит в уездном городке, но Чертокуцкий и его превосходительство легко могут быть перемещены в галерею столичных типов. Только скука и тоска в городе, пожалуй, чисто захолустные. Скука и тоска такие, что только и остается развлекаться разговорами о необыкновенных колясках. Они и подобные им вещи занимают внимание, делаются источником разных анекдотических провинциальных происшествий. Об одном таком смешном происшествии с непринужденной живостью и рассказано в краткой повести, скорее в юмореске. Чертокуцкий — сочетание Пирогова с будущим Хлестаковым. Генерал напоминает «одно значительное лицо», а когда Чертокуцкого видишь в коляске, спрятавшимся и согнувшимся, то коляска как бы совсем заслоняет собою человека, и вся сцена приобретает даже символическое значение господства вещи над человеком.

«Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека, я требую духовной пищи». Но вместо человека — беззащитное существо, почти животное, несчастное и тупое; вместо человека «одно значительное лицо», существователь Пирогов, немец Шиллер, майор Ковалев, Чертокуцкий, генералы и камер-юнкеры, завладевшие всем, нужным человеку, людские подобия, плененные низменной действительностью, оскорбляющие высокий нравственный и эстетический мир, духовные кастраты, либо беспочвенные мечтатели Пискаревы, сумасшедшие Поприщины. Неужели художник отныне прикован только к ним, осужден изображать только их? А где же люди-герои, самоотверженные носители правды и истины, где подвижничество, напряженная духовная жизнь? Где идеал? Эти вопросы поставлены Гоголем в «Портрете». Кстати: какие все «вещественные» заглавия: «Невский проспект», «Шинель», «Коляска», «Нос», «Портрет».

Художник Чертков обладает настоящим талантом; но его уже притягивает к себе свет, мелочи: щегольский платок, шляпа с лоском. В первоначальной редакции Чертков представлен более чистым, непосредственным и преданным своему таланту. Как бы то ни было, но ему попадает в руки портрет старика в азиатском халате с необыкновенно выразительными глазами: «Это было уже не искусство; это даже разрушало гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза». Портрет вызывал не высокое наслаждение, а болезненное, томительное чувство; в нем не было чего-то *озаряющего*, а одна действительность.

В раме портрета Чертков находит тысячу червонцев. Они соблазняют его легкой жизнью. Чертков одевается во все модное, нанимает дорогую квартиру, покупает хорошие о себе отзывы в ходкой

газете, получает выгодные заказы, приобретает известность; он богат, славен. Он рисует теперь, подчиняясь пошлым вкусам заказчиков и заказчиц. Богатство, стяжательство делаются его страстью; мало-помалу он начинает походить на людей, которые движутся «каменными гробами, с мертвецом внутри, вместо сердца». Деньги губят Черткова. Когда он, смущенный успехами своего товарища, попытался вдунуть душу в свои вещи, обнаружилось, что рутинные приемы настолько въелись в него, что он уже не в состоянии от них освободиться. Из зависти он стал скупать все лучшее, талантливое и разрывать на куски. Припадки бешенства перешли в безумие, в горячку. Умирая, Чертков повсюду видит страшные портреты старика.

Старик подробнее раскрывается во второй части повести: некогда в Коломенском районе Петербурга поселился не то грек, не то индеец, не то персиянин в широком азиатском халате. Прибавим, он напоминал цыгана из «Сорочинской ярмарки», отчасти Басаврюка, отчасти колдуна из «Страшной мести». В нем не было ничего человеческого. Он охотно ссужал нуждающихся деньгами. Они приносили только несчастье. Перед смертью ростовщик обратился к одному художнику с просьбой нарисовать его портрет, уверенный, что в портрете от него что-то останется. Художник приступил к работе, но с самого начала его стали тревожить тягостные чувства, которые усиливались по мере его приближения к изображению глаз. Глаза проникали в душу. Вместе с тем в художнике произошла перемена: он вдруг почувствовал зависть к одному из своих одаренных учеников. Стали замечать, что в произведениях художника не хватает святости, а есть демонизм. Не дорисовав портрета, художник отдал его приятелю, который тоже, испугавшись, сбыл его племяннику, а тот скупщику. С тех пор он и переходит из рук в руки. Художник уходит в монастырь и там после девяти лет поста и молитв создал картину «Рождение Иисуса», поразившую всех чистотой и святостью фигур. Умирая, художник завещал сыну: «Надо исследовать и изучать все, что видит человек. Нет низкого предмета в природе. В ничтожном художник — создатель, так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение... Но есть минуты, темные минуты...» Далее художник вспомнил историю с портретом: «Я с отвращением писал его, я не чувствовал в то время никакой любви к своей работе. Насильно хотел покорить себя и, бездушно заглушив все, *быть верным природе*. Это не было создание искусства, и потому чувства, которые объемлют всех при взгляде на него, суть уже мятежные чувства...»

Итак, ценою всей своей работы, ценою жизни художник познал истину, что нельзя быть только верным природе. В первоначальной редакции эта мысль выражена еще более резко и даже более мистично:

«Какая странная, какая непостижимая задача! Или для человека есть такая черта, до которой доводит высшее познание искусства и через которую шагнув, *он уже похищает несоздаваемое трудом человека, он вызывает что-то живое из жизни, одушевляющее оригинал.*

Отчего же этот переход за черту, положенную границею для воображения, так ужасен? Или за воображением, за порывом следует, наконец, действительность,— та ужасная действительность, на которую *соскакивает* воображение с своей оси каким-то посторонним толчком,— та ужасная действительность, которая представляется жаждущему ее тогда, когда он, желая постигнуть прекрасного человека, вооружается анатомическим ножом, раскрывает внутренность и видит отвратительного человека? Или чересчур близкое подражание природе так же приторно, как блюдо, имеющее чересчур сладкий вкус?»

Здесь некоторые выражения звучат магически и возвращают к древнейшим истокам человеческой культуры, когда полагали, что, изображая что-нибудь или кого-нибудь, берут часть жизни. В этом был уверен также и ростовщик, когда он заказывал свой портрет. В позднейшей редакции Гоголь, смягчая и ограничивая значение фантастических элементов повести, перенес ударение на необходимость озарения действительности идеалом, прекрасной душой художника.

«Портрет» бесспорно связан с душевным надломом и потрясением, какое Гоголь пережил в 1833 году и отразил в «Вии». Хома Брут не утерпел и поглядел, образины ворвались в церковь, схватили бурсака, завязли в окнах. Подобно Хоме, Гоголь тоже увидел не людей, а «существа», нечто «вещественное» и низменное, стал все чаще и ярче изображать образины. Они были верны природе, но в них и намека не было на что-нибудь духовное. И тут перед Гоголем впервые встал вопрос об озарении изображаемого высшим светом, о положительном идеале. Нельзя рисовать только одну меркантильную действительность, существователей, погрязших в стяжательстве, в плену у вещей, у мелочи. Как жить с одним этим, когда в душе заложены возвышенные потребности, жажда красоты, когда есть дар гения. В сердце большого художника должен гореть священный, очистительный пламень. Он должен уметь находить и изображать чистые и идеальные «фигуры». Художник и ушел в монастырь. Другого места в действительности он не нашел. Не находил его и Гоголь. «Портрет» показывает, что уже в первой половине тридцатых годов у Гоголя были сильны мистические и аскетические настроения; уже тогда он испугался быть только верным природе, устрашился российской нежити и, не находя реального выхода от действительного к идеальному, обращался к религии.

Кулиш в своих «Записках» верно замечает, что в жизни настоящего литературного таланта всегда наступает момент, когда он от естественного, как бы стихийного творчества переходит к работе, основанной на внутренней, более осмысленной силе, когда одно только природное вдохновение перестает питать художника. Гоголь почувствовал необходимость этого перехода очень рано, еще в первой половине тридцатых годов, но окружавшие его условия побуждали разрешать этот основной для художника вопрос аскетическим и мистическим образом.

Белинский считал «Портрет» неудачным созданием. С этим едва ли можно согласиться. Белинский и сам отмечает, что первую часть

повести нельзя читать без увлечения, что в таинственном портрете есть «какая-то непобедимая прелесть». Белинский, однако, прав в более значительном,— когда он утверждает, что совсем не нужно обращаться к таинственному ростовщику, к его сверхъестественной силе, чтобы показать, как Чертков загубил свой талант. Во второй редакции «Портрета» Гоголь, и сам убедившись в этом, отодвинул назад и затушевал роль ростовщика; виновным делается сам Чертков, его пороки и страсти. Эти изменения более соответствовали позднейшим взглядам Гоголя. Следы первой редакции все же сохранились в повести.

Нужно также и то отметить, что Чертков, по справедливому замечанию Анненского, гибнет не от того, что слишком верно и точно подражает природе, а от того, что копирует ее по готовым шаблонам. Основная мысль Гоголя не совсем отчетлива и не нашла поэтому в повести вполне ясного выражения.

«Портрет», как и «Вий», произведение пророческое. В нем уже приоткрывается трагическая судьба Гоголя, его будущая борьба за «высшее озарение», за аскетизм. К счастью, аскетические мысли еще пока не овладели Гоголем, хотя уже и наложили на него свой тяжкий отпечаток.

Петербургские повести знаменуют обращение писателя от мелко- и среднепоместной усадьбы к чиновному Петербургу. Мастерство Гоголя сделалось еще более зрелым и социально направленным, но в то же время и еще более мрачным. Усилились острота пера, сжатость, выразительность, общая экономность в средствах. Замысловатый и фантастический сюжет уступил место анекдоту, манера письма стала более прозаической.

Потерпели крушение мечтания о полезной государственной службе, о педагогической деятельности. Однако многое было и достигнуто. Гоголь выбился из безвестности, из «мертвого безмолвия», из миргородского и нежинского захолустья. Он на короткую ногу знаком с Пушкиным, с Жуковским, принят сановным Петербургом. У него восторженные почитатели. Не только известен, он прославлен. С. Т. Аксаков рассказывает: московские студенты приходили от Гоголя в восхищение и распространяли громкую молву о новом великом таланте.

«В один вечер сидели мы в ложе Большого театра; вдруг растворилась дверь, вошел Гоголь и с веселым дружеским видом, какого мы никогда не видели, протянул мне руку со словами: «Здравствуйте!» Нечего говорить, как мы были изумлены и обрадованы. Константин, едва ли не более всех понимавший значение Гоголя, забыл, где он, и громко закричал, что обратило внимание соседних лож. Это было во время антракта. Вслед за Гоголем вошел к нам в ложу Ефремов, и Константин шепнул ему на ухо: «Знаешь ли, кто это у нас? Это Гоголь». Ефремов, выпуча глаза, также от изумления и радости, побежал в кресла и сообщил эту новость покойному Станкевичу и еще кому-то из наших знакомых. В одну минуту несколько трубок и биноклей обратились на нашу ложу и слова: «Гоголь! Гоголь!» — разнеслись по креслам. Не знаю, заметил ли он это

движение, только, сказав несколько слов, что он опять в Москве на короткое время, Гоголь уехал» [1].

Такова в те годы была слава Гоголя. Слава была огромная; сбылися юношеские мечтания; но отрады он не испытывал!

По-прежнему приходилось испытывать материальные стеснения и всякие житейские неурядицы.

Не давала покоя цензура. В письме Погодину Гоголь пишет:

«Если в случае глупая цензура привяжется к тому, что «Нос» не может быть в Казанской церкви, то, пожалуй, можно его перевести в католическую. Впрочем, я не думаю, чтобы она до такой степени уж выжила из ума» (1835 год, 18 марта).

Самочувствие Гоголя часто «заунывное». Он признается Максимовичу:

«Ей-богу, мы все страшно отдалились от наших первозданных элементов. Мы никак не привыкнем глядеть на жизнь, как на трын-траву, как всегда глядел козак... Послушай, брат: у нас на душе столько грустного и заунывного, что если позволить всему этому выходить наружу, то это черт знает что такое будет. Чем сильнее подходит к сердцу старая печаль, тем шумнее должна быть новая веселость. Есть чудная вещь на свете: это бутылка доброго вина» (1835 год, 22 марта).

К бутылке «доброго вина» Гоголь прибегал, однако, осмотрительно и очень умеренно.

Он страдает от того, что в России мало людей, понимающих искусство. В письме к матери он утверждает:

«Во всем Петербурге, может быть, только человек пять и есть», чувствующих глубоко и истинно искусство.

Жалуется он также на свою тупую голову, на столбняк, который находит на него по временам.

Обнаруживая наряду со всем этим большую жизненную приспособляемость и практичность, Гоголь советует погодинскому «Московскому наблюдателю» напечатать объявления огромными буквами, разослать их при «Московских ведомостях» и смело говорить, что «Наблюдатель» числом листов не уступит «Библиотеке для чтения».

Гоголь очень хорошо понял значение одного из самых меркантильных завоеваний «мануфактурного века» — рекламы. Шевырева он просит дать отзыв об «Арабесках», а Погодина — напечатать объявление о том что книга возбудила всеобщее любопытство Обращает внимание: Гоголь хлопочет не о «Миргороде», а об «Арабесках», где были помещены его лекции и конспекты по истории; все еще надеясь сохранить за собой место преподавателя, он дает понять Жуковскому: хорошо бы повлиять на императрицу чтобы она не соглашалась отдать его место другому лицу.

Он продолжает входить в хозяйственные дела матери, советует, как надо сажать семена и т. д.

В разговорах Гоголь, если того хотел, отличался остроумием

---

[1] С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем.

и умел занимать людей. Впрочем, некоторые его шутки казались неуместными. В. А. Соллогуб рассказывает:

Гоголь часто навещал его тетку княгиню Васильчикову. Однажды он застал ее в глубоком трауре по случаю кончины матери и начал рассказывать об одном помещике, у которого помирал единственный сын. Старик не отходил от больного, но, случилось, измученный, он заснул, предварительно приказав немедленно его разбудить, если сыну сделается хуже. «Не успел он заснуть, как человек бежит: «Пожалуйте!» — «Что, неужели хуже?» — «Какой хуже! Скончался совсем!..» Раздались вздохи, общий возглас и вопрос: «Ах, боже мой, ну, что же бедный отец?» «Да что ж ему делать,— продолжал хладнокровно Гоголь,— растопырив руки, пожал плечами, покачал головой, да и свистнул: фю, фю» «Громкий хохот детей заключил анекдот, а тетушка с полным на то правом рассердилась на эту шутку» [1].

Усиленно Гоголь продолжает работать над своими литературными произведениями. В одном из писем к Пушкину он сообщает:

«Начал писать «Мертвые души». Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон. Но теперь остановил его на третьей главе. Ищу хорошего ябедника, с которым бы можно коротко сойтись. Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь» (1835 год, 7 октября).

Работая над комедиями, он просит Пушкина поделиться замечаниями по поводу «Женитьбы». Вообще 1834 и 1835 годы принадлежали в жизни Гоголя к самым плодотворным.

КОМЕДИИ

Первое представление «Ревизора» было дано в Петербурге 19 апреля 1836 года.

Предварительно Гоголь читал «Ревизора» у Жуковского. По отзывам П. Вяземского и других лиц мастерское чтение вызвало взрывы смеха.

В том же году были готовы «Женитьба», отрывки из неоконченной комедии «Владимир третьей степени» и, возможно, велась работа над «Игроками».

Как известно, сюжет «Ревизора» сообщил Гоголю Пушкин, но в комедии есть общее и с пьесой Квитки «Приезжий из столицы». У Квитки в уездный город тоже является мальчишка, которого городничий и чиновники принимают за ревизора. Среди действующих лиц есть судья, почтовый экспедитор, смотритель училища, частный пристав. Развязка тоже напоминает конец «Ревизора». Но разработка характеров глубоко своеобразна и говорить можно только о внешнем заимствовании Гоголем у Квитки сюжета.

В комедиях, и прежде всего в «Ревизоре», «низменная вещественность» выступает в наиболее обнаженном виде. В повестях она смяг-

---

[1] Соллогуб. Воспоминания, изд. «Академия».

чается порой лирическими отступлениями, размышлениями; здесь все устремлено к одному. Сцены кратки, динамичны, хлестки. При всей своей простоте диалог отличается меткостью, нет вялых, «средних» мест, автор держит зрителя в постоянном напряжении. Смех тоже ничем не смягчен. Он горек, безотраден, он калечит и убивает. Уже опустился занавес, разошлись посетители, уже потушены огни, а он, этот тяжелый, пронзительный смех, все еще раздается в ушах. Нет в нем ни незримых слез, ни иронии, ни юмора; он странный, безысходный, страшный. Да и смех ли это? Не так ли смеялся всадник на Карпатах, когда схватил колдуна, чтобы кинуть его в бездонную пропасть на поживу мертвецам: «увидел несшегося к нему колдуна и засмеялся. Как гром рассыпался дикий смех по горам и зазвучал в сердце колдуна, потрясши все, что было внутри его. Ему чудилось, что будто кто-то сильный влез в него и ходил внутри его и бил молотами по сердцу, по жилам».

В комедиях все обыденно: отсутствует сложная интрига, нет трюков, заманчивой завязки, неожиданной развязки; драматизм достигается с помощью самых простых приемов, мастерским диалогом и выразительностью лиц и положений.

Никакой фантастики нет и в помине. Нет и прикрас. И однако, по временам действительность встает дичайшей фантасмагорией. На сцене будто и люди, но как будто и не люди, а некии человекоподобные существа. «Ничего не вижу»,— кричит городничий. «Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего». Живые ли они существа? Скорее манекены. В них что-то автоматическое. Их движения, их слова словно у заводных игрушек, у марионеток.

Взятка — главное действующее лицо. Говорят о взятках, берут взятки, живут взяткой. От взятки — сюжет, интрига, завязка, развязка. По поводу городничего Гоголь сообщает:

«Человек этот более всего озабочен тем, чтобы не пропускать того, что плывет в руки. Из-за этой заботы ему некогда было взглянуть построже на жизнь или осмотреться получше на себя. Из-за этой заботы он стал притеснителем и очерствел почти неприметно для самого себя, потому что злобного желания притеснять в нем нет; есть только желание прибрать все, что ни видят глаза» («Предуведомление»).

Городничий всегда куда-то спешит, распоряжается, разносит, не знает ни отдыха, ни срока, но все это имеет одну-единственную цель: стяжательство, взятку. По своим задаткам он даже не плохой человек; больше других своих сослуживцев он возбуждает к себе сочувствие, он не чужд человеческих движений, но сквалыжничество сделало его грубым хапуном.

Он не глуп от природы, у него есть сметка, есть чутье действительности. Он хитер, опытен:

«Тридцать лет живу на службе; ни один купец, ни подрядчик не мог провести, мошенников над мошенниками обманывал; пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду; трех губернаторов обманул». Но взятка сделала его слепым: он не разглядел Хлестакова.

Взяточники — судья, полицейские.

Все в плену у «вещественности». Бобчинский и Добчинский— сплетники, но и сплетня бывает сплетне рознь. Бобчинский и Добчинский распространяют сплетню мелкую, житейскую, так сказать, материальную: «Другую уж неделю живет, из трактира не едет, забирает все на счет и ни копейки не хочет платить». Не забывают помянуть, что у них «желудочное трясение». Про жену городничего Анну Андреевну известно: «половину жизни провела в кладовой, остальную половину за романами». В продолжение пьесы почтенная уездная матрона четыре раза переодевается в разные платья.

Необыкновенно вещественный город и необыкновенно вещественные люди. Несет жирными щами, капустой, треской, селедкой. Даже в присутственных местах сторожа завели гусей. Что-то тяжелое, осевшее, захолустное, дореформенное, но уже вкусившее и от прелестей «мануфактурного века». Берут деньгами, борзыми щенками, любой натурой. Натуру тоже уже можно сбыть с рук. Городничий берет всякую дрянь; даже черносливом, который залежался в бочках, и тем он не брезгует.

Городничий и его подчиненные сослуживцы — спевшаяся шайка. У них круговая порука. Вот во что выродилось казацкое товарищество времен Тараса.

...В противовес тяжелому, осевшему уездному городу, его чиновникам и обитателям Хлестаков отличается легкостью. Он — легкомысленное порождение Невского проспекта, где все обман, все мечта, все не то, что кажется. Городничий опростоволосился и принял Хлестакова за ревизора, потому что Хлестаков «столичная штучка» нового покроя. Будь он провинциальный обитатель, городничий разглядел бы его сразу; в делах провинциального порядка городничего не проведешь. Но «столичные штучки» ему незнакомы. На Невском проспекте тысячи непостижимых характеров и явлений. Тут все призрачно, едва покажется и исчезнет, все освещается странным светом, живет не своей, а отраженной жизнью, все мутно, неопределенно.

Фигура Хлестакова воздушна; во всякий момент она готова расплыться туманным пятном. Он весь в неверном полете. Недаром появляется он внезапно и так же внезапно исчезает. Куда исчезает, почему? Не человек, а тень, мираж, мыльный пузырь. Он лишен всякого ядра; он тот, кого из него хотят сделать. Трусость городничего и боязнь возмездия превращают Хлестакова в ревизора. Хотят, чтобы он беспросветно лгал, он лжет беспросветно и вдохновенно. Анна Андреевна и ее дочь делают его ловеласом, женихом. Осип увозит его из города. Он всем подчиняется.

Во всякий момент он готов облечься в чужую личину, перевоплотиться, он должен, он непременно всегда это будет делать, потому что у него нет ничего своего. Он — пустышка, дыра, ничто. Отсюда и вранье его. Он лжет, потому что должен придумывать себя, чтобы кем-нибудь быть. Как только Хлестаков перестанет играть, лгать, он, действительно, сделается «сосулькой», «вертопрахом», «елистратишкой». Его ложь — некое самоутверждение себя: иначе он «везде,

везде». Самое страшное, когда Хлестаков остается наедине с собой. Он всегда должен быть на людях.

Городничий — «тело, материя». Хлестаков — «душа». Городничий — «действительность», Хлестаков — «мечта». Городничий — материя и действительность, грузные, грязные, сквалыжные. Хлестаков — душа и мечта, неверные, обманные. Но и у него есть нечто от «вещественности». Например, любит покушать. «Ужасно как хочется есть.. Я люблю поесть. Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия». Первое появление Хлестакова — он ищет, как бы пообедать. После обеда, как только городничий предлагает ему свои услуги, он опять плотно наедается и изрядно подпивает. Когда лжет, много внимания уделяет съестному. «На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа, откроют крышку — пар, которому подобного нельзя отыскать в природе». Он очень доволен приемом: «Завтрак у вас, господа... Я доволен, я доволен. Отличный лабардан, отличный лабардан!» При всей своей легкости и воздушности Хлестакова вполне хватает, чтобы набрать взяток, приношений. Тут он вполне «материален».

Есть и еще у него земная страстишка: любит одеться. «Разве из платья что-нибудь пустить в оборот? Штаны, что ли, продать. Нет, уж лучше поголодать, да приехать домой в петербургском костюме. Жаль, что Иохим не дал напрокат кареты, а хорошо бы, черт побери, приехать домой в карете, подкатить эдаким чертом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею».

Вот тоже любит Иван Александрович срывать «цветы удовольствия» с «прелестным полом» и в этом очень неприхотлив: сойдут и мать и дочка.

«Воплощается» очень легко. Вообразив себя высоким сановным лицом, уже готов угрожать, распекать, распоряжаться, управлять. Легко входит в житейскую роль. Благодаря городничим, Земляникам, Добчинским и Бобчинским, Аннам Андреевнам Хлестаковы занимают «посты» и, уж будьте уверены, в самое короткое время умеют столько натворить, наорудовать, что иному и в век не распутать. Обидно, но надо признать: не перевелись Иваны Александровичи и в наше время. Он «везде, везде». Живуч, подвижен.

И городничий и Хлестаков кровно связаны с вещами, с имуществом. Городничий окружен вещами старомодными, но прочными и кряжистыми. Хлестаков жил среди безделушек и всякой мелочи, какими набиты магазины Невского проспекта: галстучки, пуговки, цепочки, клетчатые костюмы. И от них и от Хлестакова рябит и пестрит в глазах. Городничего окружают простые вещи, и сам он прост. На первом представлении «Ревизора» Гоголь распорядился вынести роскошную мебель из дома городничего и потребовал, чтобы ее заменили обычной провинциальной мебелью, прибавив клетки с канарейками и бутыль в окне. Хлестаков, наоборот, любит вещи блестящие, столичные.

Городничий по-своему целен. Хлестаков лишен всякой цельно-

сти. Он мелкотравчат, мозаичен. «Несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове. Один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно».

Душевные движения, поступки Хлестакова не связаны друг с другом, лишены стержня; они — механическое нагромождение, хлам, мишура, что-то нагловатое, надувательское, рекламное. Это — Невский проспект с его магазинами, вывесками, привлекательными безделицами, бакенбардами, усами, со всем пестрым грохочущим, куда-то несущимся, но лишенным общей жизни. У городничего и его сослуживцев все же есть своя общая жизнь, основанная на плутнях, на круговой поруке. У Хлестакова нет даже и такой жизни. Он сам по себе. Городничий — это старая, крепостная Русь, взяточная, мордобойная, но со своими «устоями», Хлестаков — это «мануфактурный век», но в особой российской оболочке; и не случайно мануфактурный Хлестаков обморочивает крепостника-городничего. Хлестаков живучее, современнее: городничего ожидает расправа, возмездие, Иван Александрович «укатил», продолжает странствовать и завтра непременно обнаружит себя блистательными и вдохновенными деяниями на новом поприще, хотя у него и нет такого солидного фундамента, какой был у городничего.

Иван Александрович из молодых, да ранний. Несмотря на прыть, на живучесть, в нем уже чувствуется вырождение, полная социальная никудышность. Он — символ чиновного, бюрократического Петербурга, вкусившего от прелестей «мануфактурного века»,— Петербурга, живущего в болотах, в туманах призрачной жизнью, чуждой трудовой, крестьянской стране.

Еще поживет, однако, Иван Александрович. Еще долго будем встречать его повсюду: в литературе, в науке, в политике, в хозяйственной жизни. Будут строить жизнь, погибать на каторгах, в тюрьмах, на виселицах, изнывать в непосильном труде, а Иван Александрович будет легче пушинки носиться по России, витийствовать, распекать, сочинять стишки, романы, преподавать, соблазнять Анну Андреевну и ее дочку, исчезать и появляться в другом месте со свежими силами. Он даже проникнет и в ту среду, где, казалось бы, ему совсем не место, «в стан погибающих за великое дело»; и здесь скажет он свое легковейное словцо, а уж если попадется в руки какому-нибудь озверевшему вконец Сквозник-Дмухановскому, то, чтобы уцелеть, не пожалеет ни брата, ни отца; очень уж легок на язык и пристрастен к цветам удовольствия.

Страшен в своем сквалыжничестве и очерствелости городничий, но еще более страшен в душевной своей пустоте, дробности и ничтожности — Хлестаков. Оба носят в себе мертвеца, оба лишены души и человечности, высоких помыслов и движений. Бездушны, черствы и остальные герои комедии. Они имеют своих прототипов в более ранних произведениях Гоголя: городничий и его сослуживцы напоминают миргородских чиновников из «Повести о том...», Хлестаков —

Пирогова, Ковалева, и т. д., но людская очерствелость и опустошенность выступают теперь значительно ярче.

Необыкновенно символична заключительная сцена окаменения: так именно и нужно окончить комедию, где действующие лица потеряли, за исключением самых низменных потребностей, все живое, духовное. Они и без охватившего их страха уже оцепенели, уже охвачены нравственным столбняком. Немой сценой Гоголь показал образец, как надо действительность в произведении искусства поднимать *до обобщающего символа.* Подлинное творчество и заключается именно в таком обобщении. Только тогда преодолевается бытовая и натуралистическая ограниченность и на произведении ложится отпечаток вечности, не лишая его в то же время плоти и крови, мускулов и соков современности. Немая сцена знаменательна и в другом отношении. Она как бы показывает, как далеко ушел Гоголь от своих «Вечеров на хуторе».

Андрей Белый в замечательной, но социологически слабой, во многом спорной и односторонней работе «Мастерство Гоголя» верно подметил эволюцию жеста, если сравнить «Вечера» с «Ревизором» и «Мертвыми душами». Действительно, жест в «Вечерах на хуторе» Гоголя является «плавным росчерком движения». Движение непрерывно, цельно, синтетично. Не то в «Ревизоре». Жест раздроблен, атомистичен и механичен. «Ревизор»,— пишет Андрей Белый,— дерги жестов: Бобчинский и Добчинский — влетают взапых, вперебив дергаются словами, бегут «петушком», протыкают щель двери коками, с дергом их пряча; дверь обрывается... Бобчинский летит вместе с нею; надергавшись, окаменевают какими-то растаращами «с разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами»; и жест городничего — дерг: вздергивает палец, дергается гримасой, хватается за голову, нахлобучивает на себя бумажный футляр; выпучив глаза и руки по швам, замирает надолго, чтоб дернуться дрожью; внезапно чихает; судорожно грозит себе кулаком, бьет каблуком; и, пораженный молнией, стоит в веках, в поколениях читателей — с разброшенными руками, с закинутой головой; Хлестаков же в момент развертывания павлиньего хвоста — «везде, везде» — чуть не шлепается; какие-то дергоноги и дергоруки; на всех падает молния...

Гоголем был осознан прием умерщвления движения с переходом жеста в застывшую мину... всюду тенденция посадить героев своих на «электрический стул»... «А результат — смерть» [1].

Немая сцена заключает это омертвение. Произошло все это потому, что живые люди «Вечеров», веселые парубки, дивчины, Чубы, Макогоненки, уступили место манекенам и марионеткам, «живым трупам». Трупами же их сделала корысть, взятка, приобретательство, «вещественность». «Вещественность» вынула из людей душу. Прекрасный мир, где все *органически* связано друг с другом, распался и рассыпался на куски, превратился в больничные палаты, где люди дергаются без сознания в предсмертных судорогах. Тяжек путь Гоголя.

---

[1] Андрей Белый. Мастерство Гоголя, с. 161—162.

В «Ревизоре» отсутствует обычная для комедий любовная интрига, если не считать случайных ухаживаний Хлестакова и неожиданного для него самого намерения жениться на дочери городничего. Зато в другой комедии, в «Женитьбе», эта интрига по виду является главной, однако лишь для того, чтобы опорочить один из самых священных устоев старого общества, брак. Властное и великое чувство любви в «Женитьбе» уступило место пошлейшему стяжательству и вещественности. Собираясь жениться, Подколесин прежде всего хлопочет о черном фраке, о сапогах, даже о ваксе: «Кажется, пустая вещь сапоги, а ведь, однако же, если дурно сшиты, да рыжая вакса, уж в хорошем обществе и не будет такого уважения». Вновь и вновь заставляет он рассказывать сваху Феклу о приданом.

«А приданое, каменный дом в Московской части, о двух елтажах, уж такой прибыточный, что истинное удовольствие. Один лабазник платит семьсот за лавочку. Пивной погреб тоже большое общество привлекает. Два деревянных хлигеря». Кочкарев, уговаривая Подколесина жениться, изображает «семейное счастье» в таких выражениях: «диван будет, собачонка, клетка, рукоделье, бабеночка подсядет». Яичницу тоже занимает только движимое и недвижимое: дом, флигель, дрожки, сани, серебряные ложки, пуховики, платья, салфетки. Жевакин аттестует себя «аглицким суконцем».

Невеста Агафья Тихоновна интересуется женихами прежде всего со стороны их плотности, дворянства, чинов. О человеке, об его душевных свойствах никто и не заикается. Яичница прямо говорит: хороша и дура, «были бы только статьи прибавочные в хорошем порядке». Если иссякает разговор об этих прибавочных статьях, беседовать больше решительно не о чем. Кочкарев твердит, что отказаться Подколесину от женитьбы никак нельзя: официанту уже и ужин заказан. Других соображений ему в голову не приходит.

О своих жениховских чувствах Подколесин рассказывает: «теперь я вот вижу, что все это движется, живет, чувствует, эдак как-то испаряется, как-то эдак, не знаешь даже сам, что делается». Подколесинская нерешительность, байбачество, трусость — от того, что он привык лежать на диване, привык к комнате холостяка, к слуге, к вещам: «Все был неженатый, а теперь вдруг женатый». Дети пойдут, все будут разбрасывать, портить. Кочкарев, наоборот, жаждет новизны, но полагает тоже, что она — в диване, в собачонке, в бабеночке; Подколесина же новые вещи пугают: «Там уж и карета и все стоит в готовности». Понятно, он не прочь приобрести каменный дом, пивной погреб, серебряные ложки, но все это еще не обжито им; ему дорого привычное, старое, нагретое.

Подколесин — порождение крепостной, чиновной среды с ее незатейливой рухлядью, геранью, канарейками, лоханкой для умыванья, кучами табаку, департаментами, куда надо ходить в положенные часы; но так же, как и Хлестаков, он *общечеловечен*. Его тоже нередко можно встретить в науке, в искусстве, в политике, повсюду. В моменты социальных потрясений Подколесиных бывает особенно много, как, впрочем, и Кочкаревых. Если Кочкаревы больше всех шумят, куда-то все устремляются, жаждут «новизны», только «но-

визны», не признают никакой преемственности, настаивают на самых решительных действиях, что, однако, нисколько не мешает им первыми прятаться в кусты,— то Подколесины стараются отсидеться, обнаруживают нерешительность, оглядываются то и дело назад, будто к чему-то склоняются, но когда нужно действовать, прыгают в окно. Так прыгнули в окно многие из нашей интеллигенции во время Октябрьской революции. Прыгали в окно и из настоящих революционеров. Подколесин — тип, недостаточно оцененный нашей литературой и критикой.

«Женитьба» общечеловечна, но, повторяем, прежде всего она является сатирой на дворянски-купеческий брак, когда обедневшее «первенствующее сословие» стало торговать своим «благородным» происхождением и продавать его за каменные дома и лабазы, а купеческие дочки покупать себе «звания». В Подколесине, между прочим, нетрудно узнать Ивана Федоровича Шпоньку, а в Агафье Тихоновне девицу Марию Гавриловну.

«Женитьба» была переделана Гоголем из драматического отрывка «Женихи», уже готового в 1833 году. В отличие от «Женихов» действие в «Женитьбе» перенесено из украинской помещичьей среды в Петербург.

Драматические отрывки и отдельные сцены являются остатками уничтоженной Гоголем комедии «Владимир третьей степени». Над этой комедией Гоголь начал работать еще в 1833 году. Действующими лицами являлись не низшие петербургские чиновники и не уездные городничие и судьи, а должностные воротилы. Гоголь хотел раскрыть их своекорыстные махинации, мелочность, преступность. По замыслу главный герой добивается редкого отличительного ордена, Владимира третьей степени, но в конце пьесы сходит с ума, вообразив, что он и есть этот орден. Артист Щепкин слышал от Гоголя замечательную сцену, где герой пьесы перед зеркалом мечтает об ордене и уже видит его на себе. Гоголь читал отрывки и Погодину. «Что за веселость, что за смешное!» — восхищался Погодин. «Какая истина, остроумие! Какие чиновники на сцене, какие канцелярские служители, помещики, барыни!» Утверждали, что по своим художественным достоинствам «Владимир третьей степени» был нисколько не ниже «Ревизора», а по своему социальному содержанию гораздо острей.

Об остроте пьесы знал Пушкин; в письме к Одоевскому он писал: «Кланяюсь Гоголю. Что его комедия? В ней же есть закорючка». Этой закорючки Гоголь и испугался. Его напугала, как уже отмечалось, цензура. Лучшая комедия была уничтожена. Тщательно переделав ее из-за цензурных соображений, Гоголь напечатал только четыре небольших отрывка. Сопоставляя их, Шенрок пришел к такому заключению относительно всей комедии:

«В комедии предполагалась следующая последовательность. Интрига начинается завистью, возбужденной, как мы узнаем из «Утра делового человека», Иваном Петровичем в его собеседнике Александре Ивановиче; потом эти, сначала бессильные, злоба и зависть находят себе богатую пищу в неожиданно представившемся случае

раскрыть мошенничества Ивана Петровича. Здесь начинается драматическое действие, интрига. Далее Закатищев является к своему начальнику с известием о «сюрпризце» и уже составляет план требовать себе награды, но не застает его дома, потому что тот уехал к своей сестре Марье Петровне (впоследствии — Марье Александровне), героине четвертого отрывка... Между прочим, в сцене «Лакейская» автор пользуется случаем для того, чтобы познакомить зрителей с другими неприглядными сторонами жизни и обстановки таких в известной среде влиятельных чиновников, как Иван Петрович или Фома Фомич» [1].

«Игроки» были напечатаны значительно позже «Ревизора». У картежного плута Ихарева одна страсть — обчистить: «Господи, боже, как бы хотелось! Как подумаешь, право, сердце бьется». Однако Ихарев сам делается жертвой более ловких плутов.

«Хитри после этого! Употребляй тонкость ума! Изощряй, изыскивай средства!.. Черт побери, не стоит просто ни благородного рвенья, ни трудов! Тут же, под боком, отыщется плут, который тебя переплутует! Мошенник, который за один раз подорвет строение, над которым работал несколько лет. Черт возьми! Такая уж надувательная земля! Только и лезет тому счастье, кто глуп, как бревно, ни о чем не думает, ничего не делает».

Особняком стоит «Театральный разъезд»; о нем речь впереди. Безотрадная действительность! И какие герои! У одного вся нижняя часть баранья и поросла шерстью другой похож на медведя, третий — яичница, четвертый — «сосулька», пятый — свинья, шестой — протобестия. В помышлениях — дома, диваны, взятки, лабарданы, вина, платья, тяжбы, ордена, карты, плутовство, мелкое подсиживание, пакостничество, байбачество, низкое прислужничество. Где же выход? Ответа нет. Прав Гоголь: «Ревизор» — без конца: зритель не знает, куда же зовет его автор. Зритель почувствовал безысходность, низость и пошлость изображенной действительности, он хочет что-то делать. Но что делать? В заключительной сцене появляется жандарм, требует взяточников и бездельников явиться к чиновнику, приехавшему по именному повелению. Ответ ли это? И не вывернется ли городничий со своими Ляпкиными-Тяпкиными? Ведь провел же он мошенников из мошенников, трех губернаторов обманул. «А судьи кто?» Чьи интересы соблюдают эти чиновники «по именному повелению», каковы они сами? Писатель довольно поводил читателя по Петербургу: там читатель увидел «одно значительное лицо», генералов и юнкеров, завладевших жизненными благами, майора Ковалева, Акакия Акакиевича, Пирогова. И от «Ревизора», и от «Женитьбы», и от отрывков остается томительное и тягостное впечатление.

«Ревизор», «Женитьба», отрывки как бы замыкают собой круг произведений Гоголя, навеянных Петербургом. Правда, в «Ревизоре» местом действия является захолустье, но Петербург все время чувствуется и здесь, благодаря Хлестакову, ожиданиям и страхам город-

---

[1] Шенрок. Материалы, т. II, с. 351—352.

ничего и его сослуживцев. Да и по другим признакам, и по творческим приемам «Ревизор» должен быть отнесен к петербургским повестям. Так же, как и в повестях, в основу комедии положен в сущности анекдот; так же, как и в них, есть ряд сцен и нет развертывания сюжета, нет настоящего действия; увеличивается обилие вещей; вещь конкретизируется, принимает вид имущественных отношений; люди превращаются в марионеток.

Искажение человеческого образа, его омертвение происходит оттого, что человек порабощен имуществом, стяжательством, взяткой, лихоимством. Но этот вывод из произведений Гоголя делаем мы, читатели, и делаем совершенно справедливо. Подозревал ли Гоголь, что именно этот вывод напрашивается из его повестей и комедий 1833—1835 годов? Судя по многим отзывам об окружающей его обстановке и людях, по содержанию произведений, по некоторым поступкам, Гоголь это понимал. Но, понимая, он страшился этого вывода, как крепостник-помещик. И потому он старался вольно или невольно (скорее невольно) затемнить подлинный смысл своих произведений, направить внимание читателя в иную сторону.

В «Вечерах на хуторе», даже в «Миргороде» соблазн вещественности приходит извне; сам человек неповинен, он — жертва обольщения. Даже колдун в «Страшной мести» несет кару не за свои грехи, а за грехи предков. Теперь Гоголь старается обвинить самих людей, найти их собственную порочность. Так, городничий оказался в дураках якобы по своим личным дурным качествам. Итак, человек порочен в самом своем существе. Может быть, это самая важная перемена, какая произошла за последние годы с Гоголем-писателем, и, пожалуй, самая опасная. О ней подробнее речь впереди, сейчас же следует еще отметить, что благодаря такому взгляду в произведениях Гоголя наметилось резкое расхождение между художественным содержанием и его истолкованием.

«Ревизор» дорого обошелся Гоголю. Цензура запретила сначала пьесу. Пришлось обращаться к Жуковскому, к Вяземскому, к графу Виельгорскому с просьбами о содействии. Николай I сам читал комедию в рукописи. После разных мытарств разрешение было получено. В театре «Ревизора» приняли с недоумением. Комедию находили написанной «низким языком» и слишком натуральной. На первом представлении присутствовал царь с министрами. Рассказывают, он много смеялся, в заключение сказал: «Ну, пьеска! Всем досталось, а мне — более всех».

Если бы царь предвидел, какое общественное значение суждено было сыграть в поколениях «пьеске», едва ли бы он посмеялся.

О первом представлении П. В. Анненков вспоминает:

«Гоголь пространствовал весь этот вечер... Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах, словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это возрастало потом с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс, большинство зрителей, выбитое из всех театральных ожиданий и привычек, остановилось на этом предположении с непоколебимой решимостью. Однако же в этом

фарсе были черты и явления, исполненные такой жизненной истины, что раза два, особенно в местах, наименее противоречащих тому понятию о комедии вообще, которое сложилось в большинстве зрителей, раздавался общий смех. Совсем другое произошло в четвертом акте: смех, по временам, еще пролетал из конца зала в другой, но это был какой-то робкий смех, тотчас же и пропадавший; аплодисментов почти совсем не было... По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось во всеобщее негодование, которое довершено было пятым актом...

По окончании спектакля Гоголь явился к Н. Я. Прокоповичу в раздраженном состоянии духа. Хозяин вздумал поднесть ему экземпляр «Ревизора», только что вышедший из печати, со словами: «Полюбуйтесь на сынку». Гоголь швырнул экземпляр на пол, подошел к столу и, опираясь на него, проговорил задумчиво: «Господи, боже! Ну, если бы один, два ругали, ну, и бог с ними, а то все, все» [1].

Из чиновного и сановного мира многие считали, что правительство ошиблось, допустив постановку «Ревизора», в котором оно осмеивается, что автору место в Сибири и т. д.

Сам Гоголь писал о постановке:

«Ревизор» сыгран — и у меня на душе так смутно, так странно... Я ожидал, я знал наперед, как пойдет дело, и при всем том чувство грустное и досадно тягостное облекло меня. *Мое же создание мне показалось противно, дико и как будто вовсе не мое.* Главная роль пропала; так я и думал... С самого начала представления пьесы я уже сидел в театре скучный. О восторге и приеме публики я не заботился. Одного только судьи из всех бывших в театре я боялся,— и этот судья я был сам... Еще раз повторяю: тоска, тоска! Не знаю сам, отчего одолевает меня тоска... Я устал и душою и телом...»

Шесть лет усиленных литературных занятий заметно отразились на самочувствии Гоголя, равно как и возмущение, вызванное «Ревизором» в кругах столичной бюрократии, мнением которой Гоголь дорожил. Многое не нравилось Гоголю и в самой постановке. Однако он преувеличивал, когда говорил и писал, будто все против него. По свидетельству многих современников — Вяземского, Панаева и других — комедия при последующих представлениях имела огромный успех. Молодежь приветствовала ее с восторгом. Комедию играли через день. Сам Гоголь признавал, что действие комедии большое и шумное и билеты берут нарасхват. И если он все же жаловался на тоску и на охлаждение к пьесе, то объяснения этому надо искать не только в отрицательном отношении к комедии «пожилых и почтенных чиновников», а и в том, что в ней содержалась истина, направленная против крепостной, николаевской России. Щепкину Гоголь писал:

«Малейший призрак истины — и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия. *Воображаю, что же было бы, если б я взял что-нибудь из петербургской жизни*, которая мне больше и лучше теперь знакома, нежели провинциальная» (1836 год, 29 апреля).

---

[1] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, «Академия», 1928, с. 66—70.

Гоголь стремился обезвредить «истину», изображенную им в «Ревизоре»:

«Еду за границу,— писал он Погодину,— там размыкаю ту тоску, которую наносят мне ежедневно мои соотечественники... Частное принимать за общее, случай за правило! Что сказано верно и живо, то уже кажется пасквилем. Выведи на сцену двух-трех плутов — тысяча честных сердится, говорит: «Мы не плуты»... Пора уже мне творить с большим размышлением» (1836 год, 10 мая).

На редкость фальшивые слова... Гоголь не был политически и общественно-просвещенным человеком, он придерживался охранительных взглядов, искал ответы на мучительные вопросы не в будущем, а в прошлом; но в то же время не мог он искренно думать, что «истина», изображенная в «Ревизоре», обнаруживает частное, а не общее, двух-трех плутов, а не целую систему плутовства. Гоголь, гениальный мастер-художник, превосходно знал, что частное только тогда является предметом высокого искусства, когда в этом частном находит свое выражение *общее*, иначе оно не поднимается над уровнем самого плоского быта. Лучше других своих современников Гоголь знал тайну творческого искусства, для которого два-три плута важны только в том случае, если они *типичны*, то есть если в них обобщены и индивидуализированы черты, свойственные сонму плутов.

«Ревизор» прежде всего — свистящий бич над крепостной Русью. Так именно и поняли комедию лучшая молодежь того времени, сторонники Белинского, а также и опытные царские бюрократы. Так же утвердился «Ревизор» и в поколениях. Гоголь не мог этого не почувствовать, но он испугался революционного смысла своей комедии; и он начал стараться примирить непримиримое. Отсюда тоска. Любопытно, что с постановкой «Ревизора» в Гоголе усиливается религиозность. Он признавался Погодину:

«Грустно, когда видишь, в каком еще жалком состоянии находится у нас писатель. Все против него... «Он зажигатель! Он бунтовщик!..» Прискорбна мне эта невежественная раздражительность, признак глубокого, упорного невежества, разлитого на наши классы. Столица щекотливо оскорбляется тем, что выведены нравы шести чиновников провинциальных; что же бы сказала столица, если бы выведены были хотя слегка ее собственные нравы? ... невежество всеобщее. Сказать о плуте, что он плут, считается у них подрывом государственной машины... Еду разгулять свою тоску, глубоко обдумать все свои обязанности авторские, свои будущие творения... Все оскорбления, все неприятности *посылались мне высоким провидением* на мое воспитание, и ныне я чувствую, что не земная воля направляет путь мой...» (1836 год, 15 мая).

Гоголь совершенно прав, сетуя на жалкое состояние русского писателя и на всеобщее невежество, но здесь обращают на себя внимание также и ссылки на высокое провидение. Мистика Гоголя зависела от его раздвоенности. Гоголь — существователь-помещик ощущал свою творческую силу, как постороннюю, внешнюю. Эта сила иногда казалась ему ниспосланной богом, иногда — дьяволом. Подобные состояния часто переживаются людьми «двойной психоло-

гии» и «двойного бытия». Когда раздвоенность под влиянием каких-нибудь обстоятельств обострялась в Гоголе, как это, например, случилось при постановке «Ревизора», усиливались и религиозно-мистические настроения; вновь и вновь Гоголь пытался осмыслить и понять свое авторское призвание, причем художественные произведения, над которыми он недавно работал с огромным творческим напряжением, уже начинали казаться ему чужими.

Гоголь решил уехать за границу: надо было избавиться от мучительных противоречий или, по крайней мере, ослабить их. Не давали также покоя свиные рыла всех рангов и степеней. Будучи за рубежом, Гоголь признавался Погодину:

«На Руси есть такая изрядная коллекция гадких рож, что невтерпеж мне пришлось глядеть на них. Даже теперь плевать хочется, когда об них вспомню» (Женева, 22 сентября).

Жуковскому он писал:

«Да хранит вас бог от почечуев и от встреч с теми физиономиями, на которые нужно плевать» (1836 год, 12 ноября).

«Изрядная коллекция гадких рож» мешала сосредоточиться над «Мертвыми душами», а помыслы Гоголя были отданы любимой поэме. Он был уверен, что издалека ему легче обозреть Россию и запечатлеть ее в своем произведении.

Накануне отъезда А. С. Пушкин просидел у Гоголя почти всю ночь, читая его сочинения и подавая советы.

Это было их последнее свидание.

Почему, однако, царская бюрократия разрешила «Ревизор» к постановке несмотря на то, что в комедии «всем доставалось»? В этом нет ничего удивительного: Сквозник-Дмухановские своим плутовством и лихоимством наносили огромный вред не только трудовому населению, но и господствующему классу: их плутни порочили «первенствующее сословие». Надо было допустить в известных пределах «самокритику»; правда, эта «самокритика» била гораздо далее цели, но это тогда еще не было очевидно.

Из критических откликов отметим блестящую статью кн. П. Вяземского. Защищая Гоголя от упреков в неправдоподобности, Вяземский остроумно заметил:

«Он помнил, что у страха глаза велики».

Утверждали, будто комедия безнравственная. Вяземский писал: «Не должно забывать, что есть литература взрослых людей и литература малолетних: конечно, между людьми взрослыми бывают и такие, которые любят до старости быть под указкою учителя; говорите им внятно: вот это делайте! а того не делайте, за это скажут вам: «пай, дитя», погладят по головке и дадут сахарцу! За другое: «фи, дитя», выдерут за ухо и поставят в угол. Но как же требовать, чтобы каждый художник посвятил себя на должность школьного учителя или дядьки? На что вам честные люди в комедии, если они не входили в план комического писателя? Живописец представил вам сцену разбойников; вам этого не довольно: для нравственной симметрии вы требуете, чтобы на первом плане был изображен человек, который отдает полный кошелек свой нищему, иначе зрелище слишком при-

скорбно и тяжело действует на нервы ваши... Одним словом, «барыня требует весь туалет!» Да помилуйте! в жизни и в свете не два часа просидишь иногда без благородного, утешительного сочувствия. *Кто из зрителей «Ревизора» пожелал бы быть Хлестаковым, Земляникою или даже невинными Петрами Ивановичами Добчинским и Бобчинским? Верно, никто! Следовательно*, в действии, произведенном комедиею, нет ничего безнравственного...» («Современник», 1836 год, т. II).

Белинский разобрал «Ревизора» значительно позже, в 1840 году, в статье, посвященной «Горю от ума».

«В основании «Ревизора»,— очень верно утверждал Белинский,— лежит та же идея, что и в «Ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем»: в том и в другом произведении поэт выразил идею отрицания жизни, *идею призрачности*». Излагая далее с критическими замечаниями содержание комедии и разбирая характеры действующих лиц, Белинский утверждал:

«Многие почитают Хлестакова героем комедии, главным его лицом. Это несправедливо. Хлестаков является в комедии не сам собою, а совершенно случайно, мимоходом, и притом не самим собою, а ревизором. Но кто его сделал ревизором? Страх городничего, следовательно, он — создание испуганного воображения городничего, призрак, тень его совести. Поэтому он является во втором действии и исчезает в четвертом,— и никому нет нужды знать, куда он поехал и что с ним стало: интерес зрителя сосредоточен на тех, страх которых создал этот фантом, и комедия была бы не кончена, если бы окончилась четвертым актом. Герой комедии — городничий, как представитель этого мира призраков.

В «Ревизоре» нет сцен лучших, потому что нет худших, но все превосходны, как необходимые части, художественно образующие собой единое целое, округленное внутренним содержанием, а не внешней формой, и потому представляющее собой особенный и замкнутый в самом себе мир».

6 июня 1836 года Гоголь выехал за границу, поручив Щепкину и Аксакову постановку «Ревизора» в Москве, где он пошел с превеликим успехом. Уезжая, Гоголь не преминул дать матери хозяйственные советы: поговаривали о неурожайном годе; Гоголь предусмотрительно спрашивает: может быть, лучше заняться не курением водки, а сбережением запасов...

«МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Павел Иванович Чичиков одарен был многими качествами, но прежде всего избытком здоровья. «Кровь Чичикова... играла сильно, и нужно было много разумной воли, чтоб набросить узду на все то, что хотело бы выпрыгнуть и погулять на свободе». Он был ни слишком толст, ни слишком тонок, а только в меру для его среднего возраста. Обладал розовыми щеками, круглым подбородком, недаром называл себя мордашкой и каплунчиком. Крепостью отличались

и толстые его ляжки. Чрезвычайно громко высмаркивался, причем нос его звучал, как труба; видно, легкие работали не хуже кузнечных мехов. И спал Павел Иванович всегда крепко, причем храпел «во всю носовую завертку».

Кровь требовала сильных движений: «позабыв свою степенность и приличные средние лета, произвел по комнате два прыжка, пришлепнув себя весьма ловко пяткой ноги», причем вздрагивал комод и падала склянка с одеколоном. Избыток сил побуждал Павла Ивановича наигрывать какой-то марш, приставив кулак ко рту. Из брички выпрыгивал с легкостью резинового мяча, точно военный.

Любил тоже покушать и даже очень плотно, так, что живот делался тугим, как барабан, но это шло на здоровье. Часто не давала покоя молодая, свежая бабенка, белая с лица. Был до женщин охоч, терял даже выдержку. Когда однажды имущество Павла Ивановича перевалило за пятьсот тысяч, он с приятелем чиновником, с которым обделывал делишки, повздорил из-за бабенки, крепкой, точно ядреная репа, и потерял имущество.

Павел Иванович — существователь. В этом — основное его свойство. Его мысль целиком подчинена его физическим потребностям. Паскаль утверждал: «Мысль отличает существо человека, без нее нельзя себе его представить. Человек создан для мышления». Павел Иванович наглядно опровергает собою Паскаля. Он не создан для мышления, его надо представлять без мысли, он не знает самостоятельного наслаждения человеческим умом, не имеет ни умственных, ни вообще духовных потребностей. Павел Иванович возит с собой роман «Графиню Лаварьер», но даже и эту книгу не в силах он преодолеть.

Он озабочен продолжением потомства: ему мерещится детская, резвунчик-мальчишка и красавица дочка, даже два мальчугана, даже две-три девчонки, но это ему нужно, «чтобы было всем известно, что он, действительно, жил и существовал, а не то, что прошел какой-нибудь тенью или призраком на земле». Иные стремятся запечатлеть себя в памяти потомства общественными, политическими делами, научной работой, произведениями искусства, другие добром, нравственным поведением — для Павла Ивановича все это — тень и призраки; он ценит осязаемое, вещественное; память о себе он желает оставить существенную.

Когда генерал-губернатор подвергает его аресту за мошенничество, Павел Иванович, как собака, ползает у его ног; во фраке наваринского пламени с дымом, в бархатном жилете бьется он о губернаторский сапог раздушенной одеколоном головой и не выпускает этот сапог, хотя его бьют носком в нос, в губы, в округленный и чисто-начисто выбритый подбородок. Так любит он жизнь-существование.

Чтобы дать волю и простор себе, как существователю с сильно играющей кровью и с носом, звучащим трубой, Павлу Ивановичу пришлось многое претерпеть. С детства ему внушали истину, что товарищи выдадут, а копейка никогда не выдаст, и уже тогда понятливый Павлуша увидел, что, действительно, без копейки кровь только скиснет.

И Павлуша все сильней и крепче стал зажимать ее в кулаках. Дорваться до нее было, однако, нелегко: на первых порах надо было обнаружить благонравие и готовность угождать начальству. Новое ломилось в двери.

Этим новым были: «копейка», промышленная Европа, сукна, мебель, безделушки, «тряпки», «галантерея какая-нибудь», белье голландское, «дилижанс эдакий», батистовые воротнички, словом, «канальство». Старое же было: крепостные души, барщина, охранительные пошлины на заграничное «канальство», недостаток свободных рабочих рук и в то же время нищета, аракчеевские порядки, расправы, взятки, чинодральство, попы, свечи. Новое не мирилось со старым. Но старое все еще господствовало в жизни, к нему надо было хотя бы по внешности приспособляться. Отсюда — ханжество, лицемерие, прислужничество, благонадежное поведение по наружности с внутренним стремлением к канальству.

Надо было подлизываться, прикидываться и надувать. Павел Иванович подлизывался, жилил и надувал. Надувал воспитателя, ценившего только поведение, надувал на службе начальника, в котором не было ни доброго, ни злодейского, но было нечто, еще более страшное, полная безжизненность. И позже Павел Иванович умел всем угодить: «Губернатор о нем изъяснялся, что он благонамеренный человек; прокурор, что он — дельный человек; жандармский полковник, что он — ученый человек; председатель палаты, что... почтенный человек...»

Творец Павла Ивановича тоже умел, когда нужно и где нужно, быть то любезным, ученым, благонамеренным, дельным, то «преприятным» шутником, то мечтателем, то практиком. Лицемерие являлось одной из самых основных черт александровского и николаевского времени. Лицемерию и прислужничеству отдавали сплошь и рядом должную дань даже люди высокого уровня. Что же спрашивать со среднего человека, с Павла Ивановича.

Павлуша сделался приобретателем. Гоголь называет его также и хозяином, но хозяином Павел Иванович не был. Костанжогло, по его словам, веселила работа, не только деньги, прибыток, но и то, что он всему причина и творец. Павла Ивановича работа, творчество нисколько не радуют, хотя он терпелив и вынослив «Копейка» нужна ему не ради ее самой, как Плюшкину, не для того, чтобы отсидеться в усадьбе, как Собакевичу, или чтобы превратить Россию в аграрно-промышленную страну, как Костанжогло, она нужна ему, чтобы дать волю сильно играющей крови. Павел Иванович превыше всего ценит удобства, довольства, благополучия. Есть рыцари наживы мученики и страстотерпцы; сплошь и рядом они превращаются в орудие поместья, предприятия. Павел Иванович к ним не принадлежит, он не производитель, а *потребитель*, и терпит он невзгоды и лишения только из-за своих вожделений потребителя.

Павел Иванович существователь-приобретатель — аферист, по нынешнему — рвач. Но он аферист не по призванию; наоборот, сам по себе он любит солидность, законность, порядочность, что не мешает ему быть порядочным подлецом.

Павел Иванович отнюдь не скряга. «В нем не было привязанности собственно к деньгам для денег; им не владели скряжничество и скупость. Нет, не они двигали им, ему мерещилась впереди *жизнь во всех довольствах*, со всякими достатками, экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды, вот что беспрерывно носилось в голове его...»

Он очень податлив на житейские «заманки», преимущественно на заманки «мануфактурного века». «Он завел довольно хорошего повара, тонкие голландские рубашки. Уже сукна он купил себе такого, какого не носила вся губерния». Не случайно его притягивала к себе таможня, куда он одно время и пристроился. Его захватывало здесь европейское «канальство». «Он видел, какими щегольскими заграничными вещицами заводились таможенные чиновники, какие фарфоры и батисты пересылали кумушкам, тетушкам и сестрицам... Он подумывал еще об особенном сорте французского мыла, сообщавшего необыкновенную белизну коже и свежесть щекам».

В таможенных делах Павел Иванович обнаружил удивительные способности: «не весил, не мерил, а по фактуре узнавал, сколько в какой штуке аршин сукна, или иной материи; взявши в руку сверток, он мог сказать вдруг, сколько в нем фунтов». Павел Иванович — человек, весьма и весьма склонный к «вещественности», но он предпочитал другую вещественность, нежели Коробочка со своей пенькой, нежели Собакевич с незамысловатыми, грубыми, но посвоему добротными вещами «медвежьего свойства», нежели Ноздрев с его «мордашами» и каурыми кобылами. Доморощенному, полунатуральному и натуральному добру Павел Иванович решительно предпочитает комфорт и продукты просвещенной Европы, производимые «кучами мастеровых».

Европейские и вообще мануфактурные «заманки» неотразимы, но в них нет ничего крупного, величавого, цельного. Все мелко, раздроблено, ничтожно. Подобные заманки воспитывают пошленькие страстишки, шаблонные вкусы, характеры ни то ни се; порождают и укрепляют жизнь исключительно внешнюю, лишенную всякого духовного содержания, сильных и высоких чувств, самоотверженных порывов, жизнь, богатую не событиями, а эпизодами, не связанными друг с другом.

Павел Иванович — сколок с этой жизни. В нем ничего значительного. Он целиком сам по себе, для себя, он — эгоист, срывает «цветы удовольствия», но он эгоист, отдавшийся внешним пустякам. Он склеен из кусочков, из полумыслей, из чувствованьиц, из пошлых расчетов. В этом он сродни Хлестакову, но он «существеннее» его и плутоватее. Он — символ «мануфактурной собственности», ее «заманок», «канальства», он во власти комфорта капиталистического века. Если Павел Иванович символизирует собой «мануфактурное канальство», то его, в свою очередь, превосходно воплощает шкатулка, с которою он путешествует.

«В самое средине мыльница, за мыльницей шесть-семь узеньких перегородок для бритв; потом квадратные закоулки для песочницы и чернильницы с выдолбленною между ними лодочкою для перьев, сур-

гучей и всего, что подлиннее; потом всякие перегородки с крышечками и без крышечек, для того, что покороче, наполненные билетами визитными, похоронными, театральными и другими, которые складывались на память. Весь верхний ящик со всеми перегородками вынимался и под ним находилось пространство, занятое кипами бумаг в лист, потом следовал маленький потаенный ящик для денег, выдвигавшийся незаметно сбоку».

У Павла Ивановича тоже в середине вместо сердца — мыльница, он весь из перегородочек и закоулков, а в потаенном и сокровенном месте у него — плутовство и деньги. Он весь сборный, склеенный, составленный. Он вмещает в себя и Ноздрева, и Хлестакова, и Коробочку, и Манилова, и Петуха, и Собакевича и даже Плюшкина (собирает в шкатулку афиши, объявления). Даже Селифан и Петрушка сидят в нем наряду «с господами». Бричка Павла Ивановича тоже показательна для него; она, как и шкатулка, вмещает в себя всякий дрязг, все, что потребуется в дороге. Она подвижна, как подвижен и Павел Иванович, она среднего достоинства, ничем не выделяется особенным, как и ее обладатель. Павел Иванович галантереен, как галантерейны вещи, которые он любит. При своей положительности и солидности он ловко при случае шаркает ножкой, подскакивает, точно резиновый мяч; на глазах читателя дробится, рассыпается в мелких жестах, дрыгает ляжкой, махает ручкой, исходит в приятнейших словах, тает, расплывается.

Андрей Белый в своей книге «Мастерство Гоголя» убедительно, даже блестяще, показал, что Чичиков изображен путем проведения фигуры фикции, то есть путем «неопределенного ограничения двух категорий: «все» и «ничто»; «не больше единицы, не меньше нуля». Получается: «нечто», «до некоторой степени», господин «средней руки»; не характеристика, а пародия на нее, достигающая, однако, поразительных художественных результатов. Если колдун в «Страшной мести», обрисованный при помощи «не» и «ни», противопоставляется родовому быту, то Чичиков фигурою фикции «сливается с окружающей жизнью до сходства с губернатором, который был представлен к звезде, но, впрочем, вышивал по тюлю».

Прекрасно показаны Белым и неясности личности Чичикова, его «боковые действия» и что все у него «вбок».

Однако, откуда эти действия «вбок» и почему потребовалась для характеристики Чичикова фигура фикции, Белый не вскрывает; а все дело в том, что Павел Иванович весь составной, из мелких кусочков, из ничтожных поступков, слов и жестов; он лишен чего-либо органического, он механичен, галантереен; это же, в свою очередь, оттого, что он продукт мануфактурного века, с его бездушной расчетливостью, вульгарным эгоизмом, рыночностью, *с отрывом вещей и продуктов от непосредственных производственных процессов.*

До необычайности много писалось, что Чичиков пошловат и подловат; при этом предпочитали рассуждать о пошлости и подлости человека вообще, о духовном мещанстве, заложенном в существе человеческой натуры. Но пошловатость и подловатость Чичикова связаны с определенным хозяйственным укладом и видом собствен-

ности, именно с той, какая производится *легкой* капиталистической промышленностью. Павел Иванович пошл, как пошло «шикарное» французское мыло с «заманкой»-этикеткой и дешевыми духами, как пошлы безделушки, стандартные вещи и вещицы, лишенные истинного вкуса. «Фигура фикции» и Чичиков связаны именно с этой капиталистической действительностью. У Павла Ивановича все оценено, все взвешено, переведено на копейку. Во всем расчет, выгода. Даже «мертвые души» сумел он сделать предметом купли-продажи.

Мережковский утверждал, будто Чичиков позитивист и чуть ли даже не социалист. Павел Иванович, действительно, «позитивист» и материалист в том смысле, в каком является позитивисткой старуха у Глеба Ивановича Успенского, шамкавшая на смертном одре сыну: «в карман-то нарови, в карман-то нарови почаще»; но Мережковский напрасно старается поставить этого «позитивиста» в ряды социалистов и материалистов. Поистине Чичиков в кровном родстве с Мережковским. Павел Иванович — человек верующий, православный. Завиральным идеям он чужд. Он верует и в бога и в загробную жизнь, считает человеческую душу бессмертной. Тем поразительнее, что он нисколько не постеснялся торговать мертвыми душами. Убеждая Коробочку, он с досадой говорит ей:

«Ведь это прах. Понимаете ли? Это просто прах. Вы возьмите всякую негодную последнюю вещь, например, даже простую тряпку, и тряпке есть цена».

По понятиям того же благонравного Павла Ивановича это — кощунство и все операции его с мертвыми душами тоже кощунство. Недаром Коробочка в ужасе крестится, и не так уж глупы николаевские цензора, возмутившиеся сюжетом гоголевской поэмы: в ней есть кощунство.

Православного христианина Павла Ивановича нисколько не смущают жульнические операции «с мертвыми душами»: он «позитивист», он все расценил на копейку, не только осязаемое, но и духовное, но и загробное, совсем не существующее. Гениален этот замысел торговли несуществующим: внутренняя динамика капитализма ведет именно к таким фикциям. И может быть, в эту фикцию в конце концов и упирается «фигура фикции», с помощью которой подан нам Чичиков. Откупщик Муразов говорит Чичикову, что его назначение быть великим человеком. По-своему Павел Иванович уже велик и в настоящем; он предвосхитил странные и чудесные свойства копейки орудовать с помощью фикций и в этом он куда выше окружающих его старозаветных, захолустных помещиков.

Беда Павла Ивановича в том, что в шкатулке у него не бог весть что, не размахаешься на десяток тысчонок ассигнациями; а еще большая беда, что время для торговли несуществующим еще не приспело; были только слабые зачатки этой торговли, и Павлу Ивановичу приходилось иметь дело с Плюшкиными, Ноздревыми, Коробочками. Правда, нетрудным делом представлялось иногда обмануть Коробочку и нередко старосветские помещики поддавались на удочки «приятнейших» Павлов Ивановичей, но, с другой стороны, какой же этим приобретателям был ход в захолустье: тут все на ладони.

По-своему Павел Иванович рассудителен и умен: он очень понравился этими качествами Костанжогло. Но его ум, как и все в нем, тоже мелкотравчатый, внешне расчетливый, холодный, будничный, серый. Что истинно и что ложно, проверяется практикой, но практика бывает различная: практика Павла Ивановича — практика потребителя-рвача. Его ум ничто не воодушевляет, кроме страстишки к стяжательству.

...Есть, однако, в Павле Ивановиче, по крайней мере, по замыслам автора, нечто, не схожее ни с плутовством, ни со стяжательством. Это другое обнаруживается чрезвычайно редко. На губернском балу Павел Иванович увидел блондинку. Вежливый и тонкий в галантерейном обращении, он вдруг позабылся на миг, бросился в толпу, толкнул откупщика, сшиб с ног других гостей и уже не семенил бойко и франтовски ногами; в движениях его появилась неловкость. «Ему показалось, что весь бал, со всем своим говором и шумом, стал на несколько минут как будто где-то вдали; скрипка и трубы нарезывали где-то за горами и все подернулось туманом, похожим на небрежно замалеванное поле на картине. И из этого мглистого, кое-как набросанного поля выходили ясно и оконченно только одни тонкие черты увлекательной блондинки... Казалось, она вся походила на какую-то игрушку, отчетливо выточенную из слоновой кости».

Видно, и Чичиковы на несколько минут в жизни обращаются в поэтов. Флобер в «Мадам Бовари» говорит о мелких развратниках, мечтающих о султаншах.

Да, это очень удивительно: Чичиков-мечтатель.

Странны также размышления Павла Ивановича и по поводу его встречи с помянутой блондинкой в дороге. Мысли о бабушке, о двухсот тысячах неожиданно принимают совсем иное направление: она теперь дитя, пока в ней нет ничего бабьего, пошлого, но все это скоро из нее выветрится и т. д.

После поучений Муразова Павел Иванович тоже чувствует нечто необычное: в нем пробудилось что-то далекое, *подавленное с детства* мертвым поучением, одиночеством, нищетой. Считали и считают, будто Гоголь погрешил здесь против психологической правды. Однако, по его убеждениям, существо человеческой натуры и заключается в этом противоестественном, нелепом соединении самых низменных, даже подлых приобретательских привычек, с высокими, пусть смутными, краткими и редкими, но настоящими духовными озарениями. Ведь и по внешнему изображению Павел Иванович именно таков: он солиден, положителен, у него живот бывает тугим, как барабан, и в то же время он подвижен, легок, он в дороге, в полете.

Бывает ли так в жизни? Бывает, если согласиться с художником, что незадачливый любитель поесть и поспать Хома Брут испытал сладко-томительные и болезненно-поэтические обольщения, если плут-городничий на миг поднимается до настоящего трагического пафоса, если почти все герои Гоголя несут в себе элементы этой двойственности; бывает, если в самом творце этих фигур усматривается и существователь, и гениальный поэт с горними полетами духа. Кстати: на губернском балу при виде блондинки Чичиков

испытывает схожее с тем, что пережил киевский бурсак, когда несся он по полям и долам с ведьмой-панночкой на плечах. И там и здесь обстановка ушла куда-то в сказочную, в чудную даль.

Да, все это бывает с человеком. «Все может быть, все может статься с человеком». Другой вопрос: могут ли послужить далекие и туманные очарования исходным началом для духовного перерождения Павла Ивановича в более высокую человеческую личность, да еще при господстве «меркантильности». Гоголь старался уверить и себя и Россию, что подобные перерождения возможны, обязательны. Обязательным оказалось одно: Павлы Ивановичи уморили гениального художника, а сами даже и не чихнули. Мертвые души победили живую душу.

Чичиков в плену у вещей, у европейского, галантерейного «канальства». В плену у вещей и другие герои поэмы: Манилов, Собакевич, Ноздрев, Коробочка, Плюшкин, Петух, Тентетников, но эти последние связаны с вещами, преимущественно мелко- и среднепоместного крепостного хозяйства.

Галантерейная вещь тонкая и политичная; в ней не только нечто обманно-легкое и хлестаковское, но и плутовское, чичиковское. Вещь натурально-поместная выглядит байбаком, в ней что-то медвежье, скопидомское. Таковы же и ее обладатели. В сущности они не приобретатели, а хранители, собиратели, которые у Гоголя преобладают. Куда им до легкости Ивана Александровича и до плутовства Павла Ивановича с его вкрадчивыми манерами и любезнейшим обращением: не зря у него мыло вместо сердца.

На галантерейной вещи отпечаток шаблонного машинного производства; она «как все», «всем известна», «приличных средних лет» и среднего достоинства. Поместно-натуральная вещь носит на себе следы человеческих рук, она более своеобразна. У Гоголя каждая усадьба и вещи в ней выглядят по-своему У Манилова в вещах всегда чего-нибудь недостает, и в то же время у него — сюрпризы: бисерный чехольчик на зубочистку и т. д. — нечто лишнее; у Собакевича вещи поражают своей неказистой прочностью; у Коробочки — обилие мешочков, моточков, кофточек, распоротых салопов, видна мелкая бережливость; у Плюшкина — никому не нужный хлам; у Ноздрева — вздор, случайное; у Петуха — съедобное. Обладатели, как вещи; вещи, как обладатели.

Типические черты гоголевских персонажей связаны с особенностями усадьбы, вещей, всего уклада: грубость и медвежесть Собакевича, сахарная мечтательность Манилова, «историчность» Ноздрева, скопидомство Коробочки, скряжничество Плюшкина, обжорливость Петуха, самодурство Кошкарева, бездельничество Тентетникова, мотовство Хлобуева — родились, развились благодаря поместной, крепостной собственности и быту, на ее почве возникшему. Одним некуда девать добра и времени, они превратились в обжор, в бездельников, другим негде применить добросердечия, мечтательности, они стали Маниловыми; третьим надо дубьем, бережливостью сколачивать имущество, иначе их разорит новый век, они сделались Собакевичами, Коробочками; четвертых быт превратил в выживших

из ума скряг. И предметы и их владельцы выглядят тут своеобразнее галантерейных вещей и Павлов Ивановичей, но это нисколько не означает, что они более полезны, нужны, более соответствуют назначению. Их своеобразие в топорности, во вздорности.

Переверзев правильно отметил бестолковщину и ненужное скопление вещей в мелкопоместном хозяйстве. Продукты натурального хозяйства, не имея емкого рынка, залеживались, гнили, покрывались плесенью; но отчасти бестолковщина и ненужное скопление вещей происходили и от того, что поместное хозяйство втягивалось в товарооборот.

«Перед лицом растущего денежного хозяйства,— пишет Переверзев,— натурально-поместная среда стояла в положении дикаря, столкнувшегося с неведомой культурой; их манил и прельщал новый вид потребностей и наслаждений, они брали все побрякушки новой культуры, не понимая серьезной стороны ее, не подозревая, что побрякушки без усвоения новых приемов хозяйствования, без решительной социальной и технической революции, приведут их к разорению. Помещик пользовался деньгами и обманом, не предполагая даже, что пользование ими требует тонкого расчета, серьезного знания и активности... На почве сумбурного хозяйничания естественно должен был получиться сумбур вещей, бестолковщина и разорение...»[1]

И подобно своим вещам Маниловы, Ноздревы, Петухи, Коробочки, Плюшкины тоже представляют собой бестолковое скопление, они — существователи без смысла и цели, небокоптители.

Возвращаясь к вопросу о своеобразии вещей и их обладателей-помещиков, надо сказать: их своеобразие отрицательное, а не положительное, со знаком минус, а не со знаком плюс; у одного все медвежье, у другого затхлое, у третьего вздорное и т. д. Это своеобразие упадка, разрушения. Если Павел Иванович со своими галантерейными вещами растворяется в общем, в шаблонном и нивелированном, в мелком и пошлом, то своеобразие Ноздревых и Маниловых есть своеобразие уродства: уроды всегда очень своеобразны. И тут и там даже и не пахнет настоящей, резко и глубоко очерченной индивидуальностью. В одном случае — образины, в другом — нечто, в некотором роде, среднее, ни то ни се. «Оба хуже».

Ни у кого в мировой литературе, нигде, в том числе и у Гоголя, нет такого обилия вещей и такой зависимости от них людей, как в «Мертвых душах». Вещь живет, действует, приобретает человеческий облик, жесты, между тем как человек безжизненен. Человек снижен до растительного существования. Мертвые души: «Собакевич слушал все по-прежнему, нагнувши голову, и хоть бы что-нибудь похожее на выражение показалось на лице его. *Казалось, в этом теле совсем не было души*». У Плюшкина лицо совершенно деревянное, бесчувственное. У Манилова на лице «передано сахару». Ноздрев отличается необычайной растительностью. Про бедного прокурора только тогда узнали, что у него есть душа, когда он помер. Люди

---

[1] В. Ф. Переверзев. Творчество Гоголя. Изд-во «Основа», с. 82—83.

насквозь «вещественны». Уж не являются ли они простыми символами вещей!

Поместный уклад разрушается. Все косится, падает, валится. На всем печать тлена и гнили. И владельцы уже обреченные, живые мертвецы, уже выходцы «с того света», поднимаются из могил, пугают живых людей, детей, женщин, даже ходят среди них, даже занимают места, хозяйничают, служат в учреждениях.

Какая жуткая жизнь, как «тихо с человеком!» Собираются люди на бал. В те времена бал — общественное собрание, место отдыха, веселия, бесед. У Гоголя людей не видно, повсюду муслины, атласы, кисеи, головные уборы, фраки, мундиры, плечи, шеи, ленты.

«...Какой-нибудь легонький галстучек из ленты легче пирожного, известного под именем поцелуя, эфирно обнимал шею, или выпущены были из-за плеч, из-под платья, маленькие зубчатые стенки из тонкого батиста, известные под именем скромности. Эти скромности скрывали напереди и сзади то, что уже не могло нанести гибели человеку, а между тем заставляли подозревать, что там-то именно и была погибель...»

«...Иная навертела на себя тысячу рублей! А ведь на счет же крестьянских оброков, или, что еще хуже, на счет совести нашего брата».

«Взрослый, совершеннолетний вдруг выскочит весь в черном, общипанный, обтянутый, как чертик, и давай месить ногами».

А в заключение: «После всякого бала, точно, как будто какой грех сделал. В голове, просто, ничего, как после разговора с светским человеком: всего он наговорит, всего слегка коснется, все скажет, что понадергал из книжек, пестро, красно, а в голове хоть бы что-нибудь из того вынес...»

Вспомните описание бала и первого выезда Наташи Ростовой у Л. Н. Толстого: сколько там жизни, волнений, очарования! Совсем другими глазами смотрел Гоголь на первенствующее сословие, и недаром так страстно принимали его Белинский и Чернышевский: это — подгляд ихними глазами; особенно относительно крестьянских оброков.

Мертвая пустота, «в голове, просто, ничего», месят ногами. Но природа, говорят, не терпит пустоты. Пустоту заполняет сплетня, подчас мелкая, глупая, подчас замысловатая, даже невероятная. Сплетня тоже кровно связана с собственностью. Поместная собственность скучна, захолустна, убога, утробна. Все это и питает сплетню.

«В другое время и при других обстоятельствах подобные слухи, может быть, не обратили бы на себя никакого внимания; но город N уже давно не получал никаких совершенно вестей. Даже не происходило в продолжении трех месяцев ничего такого, что называют в столицах комеражами (пересудами.— *А. В.*), что, как известно, для города то же, что своевременный подвоз съестных припасов».

Сплетня создает подобие интересов, событий, разрастается, принимает гомерические размеры, окутывает все туманом. Действительность кажется фантастической, выдумки заслоняют жизнь. Мертвые души, Чичиков, губернаторская дочка, слухи о ревизоре,

о новом губернаторе, страхи и опасения — все перемешалось, и вот человек уже остановился «как баран, выпучив глаза». Уже Павел Иванович— знаменитый разбойник капитан Копейкин, Наполеон. Уже перестали спрашивать, почем мера овса, а говорили: неужели опять выпустили Наполеона с острова? Где-то зашевелились раскольники, взбунтовались мужики против помещиков и капитан-исправников. Действительность двойственна, обманна: она — вещественна, утробна, низменна и она туманна и призрачна. Это двойное бытие у Гоголя раздвигается далеко за пределы российского поместного захолустья.

«Поди ты сладь с человеком! Не верит в бога, а верит, что если почешется переносье, то непременно умрет; пропустит мимо создание поэта, ясное как день, а бросится именно на то, где какой-нибудь удалец напугает, наплетет, изломает, выворотит природу...»

«...Много совершилось в мире заблуждений, которых бы, казалось, теперь не сделал и ребенок. Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избрало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги. Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освещенный всю ночь огнями; но мимо его в глухой темноте текли люди. И сколько раз, уже наведенные нисходившим с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захолустья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга, где выход, где дорога? Видит теперь все ясно текущее поколение, дивится заблуждениям, смеется над неразумием своих предков... но. . начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки».

Уездное захолустье преображается в захолустье мировое, нелепые блуждания обалдевших чиновников делаются блужданиями всего человечества. Нас вводят в царство некоей космической глупости и вздора, человек живет в мареве, в диком бреду.

Изображение захолустья венчается бессмысленной смертью прокурора, который, набравшись слухов, стал думать, думать и вдруг помер «ни с того, ни с другого». На его похоронах сослуживцы были заняты житейскими разговорами, а дамы делали предположения о фестончиках и нашивочках. Да по правде про несчастного прокурора и сказать что-нибудь путное затруднительно: «если разобрать хорошенько дело, так на поверку у него всего только и было, что густые брови». Нелепая смерть прокурора и его похороны — заключительный символ пустого, мертвого, нелепого города.

Все двойное в поэме. Крайний натурализм сочетается с символизмом. Гоголь не брезгует никакими житейскими подробностями, никаким обиходом; фигуры обведены со скульптурной выразительностью. Да, это — натура. Но эта натура символична во всех своих подробностях. У Гоголя они неспроста, они имеют свой символиче-

ский смысл: недаром писатель трудился над первым томом поэмы целых семь лет. У Гоголя надо учиться необыкновенной экономии в средствах и глубокой осмысленности каждой детали.

Все двойное в поэме Безжизненные, окаменевшие души. Но в каждом пусть еле-еле, но все же теплится что-то человечье: о Чичикове говорилось. Собакевич — кулак, сквалыга, но он не любит выдавать, с кем имеет дело, не говорит лишнего. Манилов — обходителен, нежен; Петух — добр; Ноздрев — подвижен, общителен, генерал Бетрищев плачет, слушая, как русский народ защищал в двенадцатом году свою землю, Хлобуев сознает, что ведет беспутную жизнь, кается; даже у Плюшкина мелькает какое-то бледное отражение чувства, когда ему вспоминается школа с приятелями. «Потрясающая тина мелочей», раздробленные характеры, презренная, животная жизнь, но и ее как будто готово озарить что-то высокое, духовное, поруганное, оттесненное на задворки.

На гоголевском паноптикуме следует еще остановиться. Фигуры, собранные в этот паноптикум, действительно, жутки в своей мертвенности.

В. Розанов писал о них:

«У всех этих фигур мысли не продолжаются, впечатления не связываются, но все они стоят неподвижно, с чертами, докуда довел их автор, и не растут далее ни внутри себя, ни в душе читателя, на которого ложится впечатление... Отсюда — неизгладимость этого впечатления: оно не закрывается, не зарастает, потому что тут нечему зарасти».

«На этой картине совершенно нет живых лиц: это крошечные восковые фигурки, но все они делают так искусно свои гримасы, что мы долго подозревали, уж не шевелятся ли они. Но они неподвижны» [1].

Многое здесь тонко и верно подмечено. Действительно, Гоголь выделяет какую-нибудь одну основную психологическую черту, «страстишку», увеличивает ее, затемняя другие свойства «героя», который превращается в олицетворение этой «страстишки». Люди — маски: за масками ничего кроме корысти. Но они двойные, как и все у Гоголя в его поэме. Они — мертвые, покуда дело касается внутренней, духовной жизни, за исключениями, о которых сейчас говорилось; они порабощены своими страстишками. Однако они оживают, когда начинают справляться с бараньими боками, одолевать жареных индюков ростом с теленка, когда ловят осетров, меняют собак, предлагают пеньку, курят трубки, расставляют красивыми рядами горки золы, когда проделывают в воздухе антраша, подбадривая себя пяткой, словом, когда они обращаются к «земности» и к чувственности. Самый безжизненный из них — Плюшкин; это потому, что автор не заставил его на глазах читателя поесть, или сделать что-нибудь подобное; но даже и в нем мелькает неподдельная радость, как только ему кажется, будто Чичиков не прочь освободить его от убытков.

Правда, это живость чисто животная, не одухотворенная; тем

---

[1] В. В. Розанов. Легенда о Великом инквизиторе. О Гоголе, с. 260—261.

не менее она на наших глазах воскрешает «мертвые души». В этом и заключается одна из тайн гоголевского «приема»: гротеск, иронический гиперболизм, выделение одних черт за счет других соединяется с житейскими мелочами и подробностями. Об этом приеме подробнее будет сказано в заключительной главе.

Всего этого Розанов не заметил: его тонкие замечания очень односторонние, реакционно-пристрастные.

Двойная Русь, двойной город. Вспомните знаменитое обращение Гоголя к родине: городишки, деревянные лавчонки, дряхлые мосты, рыдваны, вороны, как мухи, пустынный горизонт: неподвижное, древнее, тусклое.

«Ничто не обольстит и не очарует взора!» Но откуда же надо всем этим песня: «Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?» И вот уже не видно городишек и деревянных лавок: «У! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» И вот уже все летит: «летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, и с топорным стуком и вороньим криком — и что-то страшное заключено в сем быстром мелькании... Не молния ли это, сброшенная с неба?.. Эх, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах?.. Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху...» И не видно, что сидит в бричке достоуважаемый приобретатель Павел Иванович со своей шкатулкой, с Петрушкой и Селифаном. И сгинули на миг человеческие уроды и страшилища. Все в бешеном полете... Неизвестно куда!..

Двойственен часто пейзаж.

«Старый *обширный*, *тянувшийся* позади дома сад, выходивший за село и потом *пропадавший* в поле, *заросший* и заглохлый» и т. д. А потом: «белый колоссальный ствол березы *подымался* из этой зеленой *гущи* и круглился в *воздухе*...» «Хмель, глушивший внизу кусты бузины, рябины и лесного орешника... взбегал наконец *вверх* и обвивал до половины сломленную березу... *висел на воздухе*, завязавши *тонкие*, цепкие крючья, *легко* колеблемые воздухом. Местами *расходились* зеленые чащи, *озаренные солнцем*, и показывали неосвещенное между них *углубление*, зиявшее, как *темная* пасть... Молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы — листы, под один из которых забравшись бог весь каким образом, *солнце превращало его вдруг* в прозрачный и огненный, чудно *сиявший* в этой *густой темноте*. В стороне, у самого края сада, несколько *низкорослых* не вровень другим осин *подымали* огромные вороньи гнезда *на трепетные свои вершины*... Словом, все было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда *по нагроможденному*, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, *облегчит тяжелые* массы, уничтожит *грубоощутительную* правильность и *нищенские* прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную *теплоту* всему, что создалось в *хладе размерен-*

ной чистоты и опрятности». Соединены низкое и высокое, тяжелое и легкое, темное и светлое, покой и движение, «хлад» и тепло. Подобные сочетания характерны вообще для гоголевского пейзажа.

Двойственно все развертывание действия. По словам С. Т. Аксакова, Погодин, выслушав «Мертвые души», заметил, что содержание поэмы не двигается вперед; Гоголь ведет читателей по длинному коридору, отворяет двери в отдельные комнаты, показывая в них уродов. Замечание верное, но верно также и то, что одновременно эта неподвижность соединяется с образом путешествующего на тройке Чичикова, с мельканием деревень, сел, усадеб. Каждая усадьба выглядит по-своему. Не успеваешь оглянуться, как Павел Иванович уже спешит в другое место; он только что завоевал всеобщую симпатию, уважение, преклонение и вдруг уже — плут, мошенник, темный человек, все сторонятся его. Гораздо, однако, существеннее другое. Еще Шевырев отметил, что расположение героев у Гоголя отнюдь не случайно и не механично. И действительно, не верно мнение, будто их легко можно переставлять; вместо Манилова начать с Ноздрева, с Собакевича; в расположении фигур у Гоголя соблюдена строгая *внутренняя* последовательность, она только по внешности механична и случайна: от приятного и сахарного Манилова мы попадаем к менее приятным: к Коробочке, к Ноздреву, к Собакевичу.

Герои все более делаются мертвыми душами, чтобы потом почти совсем окаменеть в Плюшкине.

Двойственный язык. Сравните, для примера, начало и конец первого тома поэмы:

«В ворота гостиницы губернского города N въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом, все те, которых называют господами средней руки». Обыденный, прозаический язык. «Восковой язык,— замечает Розанов,— в котором ничего не шевелится, ни одно слово не выдвигается вперед и не хочет сказать больше, чем сказано во всех других».

А вот окончание первого тома:

«Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься! Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? И что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?.. Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Можно ли сказать, что здесь слово не двигается? Нет, оно двигается, взвивается, стремительно летит, оно до краев наполнено, хочет сказать больше того, что есть в нем по прямому смыслу; словесная ткань живет, трепещет... Да и такой ли восковой и буквальной является и обыденная, прозаическая речь у Гоголя? Откуда же

богатство оборотов, свобода и звучность? И если почти каждый образ и каждое явление у Гоголя не спроста, то это же самое надо сказать и про гоголевское слово. Розанову хочется доказать, что характеры, образы, слова у Гоголя лишены подлинной жизненности, что Гоголь оклеветал Россию Собакевичей, Чичиковых, губернаторов, вышивающих по тюлю, и прокуроров, примечательных только густыми бровями: это — оценка хотя и одаренного, но реакционного публициста. Смех Гоголя двойственный: это — «созерцание данной сферы жизни сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые слезы».

«Горьким словом моим посмеюся».

Двойственно и очень двусмысленно и самое понятие мертвых душ. Мертвые души — ревизские души, но мертвые души и Чичиков, и Собакевич, и Коробочка, и Плюшкин. «Мертвые души» — все чувственное, «вещественное», все, что бытийствует.

Двойственно отношение Гоголя и к вещам. Гоголь осуждает грубую материальность вещей, но как порою смачно изображены осетры, бараньи бока, пироги, сукна, батисты!

Дуализм «земного и небесного», материального и духовного обострен до предела, причем духовное подавлено низменной вещественностью, носящей на себе яркий отпечаток общественного уклада. Темное, хаотическое чувство объемлет читателя,— нечто угрюмое и безотрадное. Из безжизненной, могильной тьмы точно при внезапных молнийных освещениях выступают хари, свиные морды, образины, уроды, в которых трудно узнать подобие человека; кругом — рухлядь, раззор, грязь, убожество. Не спасают ни лирическое отступление о бойкой тройке, ни намеки на будущее перерождение героев; слишком они противоречат всему содержанию поэмы...

«Мертвые души» являются самым зрелым и самым выношенным произведением Гоголя, делом его жизни. В мировой литературе трудно найти другую художественную вещь, в которой с такой беспощадной пластической силой было бы вскрыто опустошающее и растлевающее влияние собственности на человеческую душу. Подведен итог многолетним скорбным думам, наблюдениям и переживаниям. Собственность, вещь приняла вполне ясные и точные очертания. Она как бы целиком воплотилась. Это — уже не клады, не червонцы Басаврюка и ростовщика, обладающие чертовскими, мистическими свойствами, не безобидная трубка Тараса, это — средне- и мелкопоместное имущество в состоянии упадка и развала, это — рыночная собственность, товар, которую производит фабрика, «кучи мастеровых», собственность, определяющая собой новый хозяйственный, политический, бытовой и культурный уклад.

Приняла более житейский вид и всякая нежить: красная свитка на свином рыле превратилась во фрак наваринского пламени с дымом; чужестранец без роду и племени стал выглядеть самым обходительным и житейски-обиходным Павлом Ивановичем; чудовища и гномы, застрявшие в церкви, приняли вид Петухов, Ноздревых, Плюшкиных, Собакевичей, Коробочек; ведьмы — дамы просто приятные и приятные во всех отношениях. В чертовщине не стало нужды, но действительность стала хуже и ужаснее всякой чертовщины.

Потрясающая картина, по сравнению с которой бледными выглядят колдуны и Басаврюки.

«Не гляди... Не вытерпел он и глянул... И все, сколько ни было, кинулись на философа...»

Излюбленные характеры, которые и раньше разрабатывались художником, достигли полной законченности и совершенства. В Манилове узнается Шпонька, Подколесин; в Ноздреве — Чертокуцкий, Кочкарев, Пирогов, Хлестаков; в Собакевиче — Сторченко, Довгочхун, Яичница, городничий; в приятных дамах, в блондинке — Анна Андреевна, ее дочь и т. д. Но теперь сделаны последние удары кисти, наложены последние краски, то «чуть-чуть», которое и превращает работу мастера в чудо искусства.

В соответствии с содержанием изменилась и форма. Сюжет таинственный и страшный, либо анекдотический, сделался простым, будничным; действительно, пред читателем как бы вытянулся предлинный, мрачный, коридор, с отдельными комнатами, где чавкают, сопят, бездельничают, гогочут уроды. Предмет, фигура человека резко очерчены, отделены от фона, а не сливаются, не связаны с ним, как в «Вечерах на хуторе». Жест окончательно принял марионеточный характер, раздробился, измельчал, стал судорожным.

Андрей Белый проделал огромную работу, сравнив спектр Гоголя по творческим периодам. Его вывод: «Произведения первой фазы Гоголя («Вечеров на хуторе». — *А. В.*) втрое цветистей первого тома «Мертвых душ». То же самое со звуком: он потерял свою простоту, чистоту и мелодичность. Гипербола-дифирамб превратилась в гиперболу-иронию; слово сделалось еще более прозаическим, глухим, лишившись напевности и звучности «Вечеров».

Вывод из содержания поэмы напрашивается сам собой: людей превращает в мертвые души имущество, собственность: усадьбы с даровым трудом, копейки, рубли, товары, производимые на фабриках «кучами мастеровых». Эта собственность воспитывает эгоизм, алчность, прикрепляет человека к месту, делает его черствым. Очевидно, нужно уничтожить ее, сделать ничьей, общей; тогда и только тогда человек станет живой, а не мертвой душой; тогда еще будут занимать не корыстные, а общие интересы, разовьется дружба, товарищество, самоотверженность, смелость, подвижность, любовь к духовной культуре, к наукам, к искусствам.

Такой, единственно верный вывод из поэмы и сделали поколения наиболее передовых и готовых к борьбе с Павлами Ивановичами и Собакевичами читателей. Они увидели в поэме и в произведениях Гоголя разоблачение не отдельных плутов, сквалыг, скопидомов и скряг, а всей хозяйственно-политической *системы* того времени, крепостничества и капитализма. К сожалению, сам автор гениальной поэмы этого вывода не сделал. Авторский вывод был совсем иной; в своей поэме он писал:

«Быстро все превращается в человеке: не успеваешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь, самовластно обративший к себе все жизненные соки. И не раз не только широкая страсть, но ничтожная страстишка к чему-нибудь мелкому разрасталась в рож-

денном на лучшие подвиги, заставляла его позабывать великие и святые обязанности и в ничтожных побрякушках видеть великое и святое. Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти, и все не похожи одна на другую, и все они, низкие и прекрасные, вначале покорны человеку, и потом уже становятся страшными властелинами его...»

Все дело в дурных человеческих наклонностях и страстях. Именно они и создали всех этих уродов: Плюшкиных, Собакевичей, Чичиковых, Ноздревых. Не будь страстей, все пошло бы по-иному. Надо, следовательно, человеку обратиться к своему внутреннему миру и преоборать, подавить похоти. Во втором томе «Мертвых душ» этот свой взгляд Гоголь устами откупщика Муразова выразил точнее:

«Покамест, бросая все, из-за чего грызут и едят друг друга на земле, не подумают о благоустройстве душевного имущества, не установится благоустройство и земного имущества... Что ни говорите, ведь от души зависит тело».

Этот вывод совсем противоположен тому, какой с неизбежностью следует из всего содержания поэмы. «Мертвые души» наглядно показывают, что все дело в «теле», в собственности. «Страсти» развиваются в зависимости от нее. Но Гоголь больше всего боялся этого вывода и старался от него отговориться ссылками на «страшного червя». Получалось гигантское расхождение между образом и тенденцией, между художественным изображением и его истолкованием.

В «Вечерах на хуторе» повинен не человек, а внешние, посторонние силы; в «Ревизоре» Гоголь обвиняет уже человека, но *еще* не делает твердого и ясного вывода; в «Мертвых душах» заявления писателя на этот счет уже не оставляют никаких сомнений. Не погрешал ли он против своей совести? Он погрешал против нее. Повесть о капитане Копейкине в угоду цензуре была переделана именно так, что вместо «генералитета» в злоключениях Копейкина повинным оказался он сам, его «страсти». Страсти понадобились для искажения правды. Мы вправе поэтому сказать, что Гоголь, хотя и приходил к заключению, что все дело в личных пороках человека, но к этому выводу его понуждали и обстоятельства чисто внешние: цензурный гнет, боязнь, что «наше аристократство» отвернется от него и расправится с ним со всей помещичьей и бюрократической дикостью. Опасения вполне действительные.

Итак, все дело в страстях. Надо подумать прежде всего о благоустройстве духовного имущества. Но как же перестроить «духовное имущество» Собакевича, Ноздрева, Плюшкина, если им этого имущества, в лучшем случае, отпущено до того мало, что о нем и говорить-то по-серьезному трудно, если у них и была душа, то «видом совсем малая и отнюдь не бессмертная»? Это лучше кого-нибудь знал Гоголь. На что же он надеялся? Он надеялся на могущественное человеческое слово. Но идти в поход на Собакевичей и Плюшкиных с «глаголом»— это все равно что жечь этим «глаголом» ихтиозавров и бронтозавров. Теория страстей заводила в тупик. Оставалось только обратиться к провидению; оно наставит и направит человека. Гоголь все более укреплялся в этой своей надежде.

«Но есть страсти,— писал он,— которых избрание не от человека. Уже родились они с ним, в минуту рождения его в свет, и *не дано ему сил отклониться от них.* Высшими начертаниями они ведутся, и есть в них что-то вечное, зовущее, неумолкающее во всю жизнь. Земное великое поприще суждено совершить им: все равно, в мрачном ли образе, или пронесшись светлым явлением, возрадующим мир,— одинаково вызваны они для неведомого человеком блага. И может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, а в холодном его существовании заключено то, что́ потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес. И еще *тайна*, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме».

Но если есть страсти, избрание которых не от человека, а от провидения, то опять выходит, что дело не в самом человеке. Поневоле мы возвращаемся к первоначальному положению с тем, однако, ощутительным различием, что раньше Гоголь в обольщениях человека обвинял внешние обстоятельства, теперь же он ищет причины в высших предначертаниях. Раньше человек и живая действительность были сильнее Басаврюков и всякой нежити, и хотя эта нежить и вредила человеку, но в целом торжествовала жизнь. Нежити только по временам удавалось проникать в эту действительность; да она была как-то и ближе к естественным силам; в сущности она олицетворяла внешние обстоятельства, непонятные, шедшие откуда-то со стороны, но все же земные. Потом эта нежить целиком овладела миром, Русью в лице Чичиковых, Хлестаковых, городничих, губернаторов, генералов, прокуроров. Вера в человека, в его способность самому стать живой душой, у писателя рухнула. Осталась надежда на высшие предначертания. Гоголь и прибегнул к этому последнему пристанищу. Это был фатализм, это был новый тупик.

Мы не последуем за Гоголем в это пристанище, хотя бы уже по одному тому, что намерения высших предначертаний в нашей жизни не поддаются раскрытию и учету. Лучше и плодотворнее присмотреться, в силу каких ошибок гениальный писатель все больше и больше убеждался, что во всем повинны человеческие страсти.

Нетрудно заметить одно: склоняясь к мысли, что во всех пороках виноват человек и предначертания, Гоголь был далек от последовательности: человек виновен, но и вещь, но и общественность тоже таят в себе обольщения: как аппетитно выглядят эти осетры, бараньи бока; а батисты, а всякое канальство, а суконцо «высшего сорта, какое есть и притом больше искрасна, не к бутылке, но к бруснике чтобы приближалось»? Обольстительность, земную прелесть, «милую чувственность» вещей Гоголь воспринимал еще остро и упоительно. Отсюда и его непоследовательность.

Но, как уже нами отмечалось, внимание его было *сосредоточено на средствах потребления, а не на средствах производства*, на мебели, на домашней утвари, на съестных припасах, на жилых помещениях, на одежде; почти ничего не узнает читатель о помещичьей и крестьянской земле, о полях, сенокосах, выгонах, о крепостном труде, о фабриках и заводах. Обо всем этом Гоголь хранит упорное молчание.

Но именно этой собственностью и определяются общественные отношения. Естественно, что вместе со средствами производства они тоже выпали у него. Остались вещь как средство потребления и человек. Исключив из своего творческого внимания сложную систему имущественных и иных общественных отношений, через которые вещи воздействуют на человека, Гоголю ничего не осталось, как *механически* определять связь между человеком и вещью. Можно сказать, в известном смысле Гоголь являлся вульгарным экономистом. Вещь у него прямо и непосредственно влияла на человека, а не через сложную систему общественных отношений. Вещи обольщают, а человек таит в себе страсти. В отрывке из второй части «Мертвых душ» Гоголь устами князя так и говорит: «уничтожьте мебели и все прихоти». Не надо заводить щегольского экипажа, не надо шить дорогих платьев жене и т. д., а надо вести «простую жизнь».

Разумеется, дело не в экипажах, и не в платьях, и даже не в простой жизни: Плюшкин вел куда как «простую жизнь», а все же тащил последнее ведро у бабы; суть заключалась и заключается в том, что с помощью присвоенных вещей человек заставляет другого человека работать на себя, отнимает у него продукты его труда, порабощает его и развращается сам. Сама по себе вещь отличается лишь «милою чувственностью», служит во благо и на потребу человеку. Гоголю же казалось, что вещь, не в силу общественных отношений, скрытых в ней, а как таковая, губит людей, которые таят в себе пороки и страсти.

Ошибку Гоголя, конечно, в другом виде повторяют наши упростители и уравнители. Многие из них требуют равных условий, полагая, что различие в оплате труда дает возможность людям лучше других обставлять себя вещами, лучше питаться, одеваться и т. д. А это «лучше» развращает человека, подчиняя его «собственности», развивая в нем скопидомство, неподвижность, очерствелость. Выходит, что вещь сама по себе порочна, а человек одержим страстишками. Вывод, близкий к тому, что думал Гоголь. И подобно Гоголю наши уравнители забывают о самом главном: об имущественных и производственных отношениях, скрытых в вещах: именно они порождают социальное и политическое неравенство. Отсюда — один шаг до аскетизма. Наши уравнители тоже иногда недалеки от своеобразного аскетизма, и если не делаются сторонниками его, то только в силу своей непоследовательности. Гоголь был куда их последовательнее: он отнюдь не шутил с идеями.

Взяв собственность не как средство производства, а как средство потребления, Гоголь естественно обошел молчанием крепостные и капиталистические отношения, но Пушкин недаром сказал про него, что он все видел. Многое разглядел Гоголь в крепостной действительности. В «Мертвых душах» есть не только два русских мужика, рассуждающих о чичиковской бричке, не только дяди Митяй и Миняй. В седьмой главе есть замечательные страницы, где Чичиков размышляет о мертвых крестьянских душах, помещенных в списках:

«Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! Что вы, сердечные мои, поделывали на веку своем? Как перебивались?»

Поистине, перебивались! Примерной трезвости Степан Пробка, плотник-богатырь, исходил с топором все губернии, «съедал на грош хлеба», копил деньгу на домашние нужды, да, должно быть, сорвался с церковного купола. Сапожника Телятникова в детстве немец бил ремнем по спине и не выпускал на улицу; «давши барину порядочный оброк», завел Телятников мастерскую, достал втридешева гнилушки кожи, пошел работать, но у заказчиков перелопались сапоги, мастерская опустела. Григорий Доезжай-не-доедешь промышлял извозом, да верно уходили приятели.. А вот беглые души Плюшкина: одни гуляют по тюрьмам, по этапам, объясняются беспаспортные с капитан-исправником, который набивает им на ноги колодки; другие ходят в бурлаках, тащат лямку «под одну бесконечную, как Русь, песню».

Правда, эту угнетающую картину Гоголь как бы смягчает восклицанием: «Эх, русский народец! не любит умирать своею смертью!» Но, может быть, в этих словах звучит больше горький смех. Во всяком случае, картина говорит сама за себя. Мертвые ревизские души вдруг оживают, обрастают плотью; от них пахнет подневольным потом, пред глазами воскрешается каторжная, пропащая действительность, окаянный, постылый труд на барские хайла. И не кажется ли уже читателю, что не об одних мертвых ревизских душах ведется хитроумная художественная речь, но и о живых, о тех, кто трудится, кормит и поит людей своим хлебом. Очень двусмысленно название поэмы «Мертвые души»! Как жалко, что Гоголь не рассказал нам о ревизских трудовых душах, о «кучах мастеровых». Мастеровые ему прекрасно удавались, да и о крестьянских душах, судя по всему, Гоголь сумел бы рассказать не хуже многих других, бравшихся с успехом за эту тему. Что же помешало? Помешали николаевские порядки, помешал Гоголю-художнику Гоголь-существователь, полтавский помещик; помешали взгляды, что во всем виновны человеческие страсти. Возвращаясь к вопросу, почему же Гоголь видел собственность как средство потребления, а не как средство производства, надо сказать: случилось это потому, что пред глазами Гоголя был разор поместного, крепостного хозяйства, его омертвение, что созидательные силы капитализма в России тогда были еще очень слабы и на поверхности хозяйственной жизни сплошь и рядом орудовали плуты, мошенники, рвачи, хищники. Если творческих сил капитализма не разглядели народники, то тем естественнее не заметить их было в эпоху Николая I.

Во втором томе «Мертвых душ» Гоголь попытался найти и изобразить эти положительные силы в лице Костанжогло и Муразова. Художественное чутье и здесь его не обмануло: будущее принадлежало им. Но в них не было ничего ни духовного, ни «божественного». Предполагая в них эти свойства, Гоголь грубо ошибся.

На читателей «Мертвые души» произвели огромное впечатление. С. Т. Аксаков подтверждает, что впечатления были «различны, но равносильны». Читателей можно было разделить на три части; пере-

довая молодежь встретила поэму восторженно; другие были ошеломлены и не сразу поняли ее, а поняв, почувствовали в ней глубокую правду. Третья часть читателей «с остервенением вступилась за оскорбление целой России».

Равнодушных не было и в критике. Белинский отозвался тремя блистательными статьями.

«В «Мертвых душах»,— заявил Белинский,— автор сделал такой великий шаг, что все доселе им написанное кажется слабым и бледным в сравнении с ними». Успех Гоголя Белинский видит прежде всего в субъективности, не в той субъективности, которая искажает действительность, а в той, какая *проводит эту действительность через душу поэта, одухотворяя произведение*».

Замечание Белинского о субъективности нуждается в решительной поправке. Верно, что идеал искусства заключается в органическом сочетании объективного с субъективным. У Гоголя же было вопиющее противоречие между обоими элементами: объективное, образ, расходилось с субъективными помыслами и чувствами, и в этом один из крупнейших недостатков поэмы, покрываемых, впрочем, с избытком, богатством объективного. Шаг вперед, по мнению Белинского, и в том, что писатель отрешился «от малороссийского элемента и стал русским национальным поэтом».

«Мертвые души» — не сатира, это действительно вдохновенная поэма с высоким лирическим пафосом.

Наиболее ценными, однако, являются утверждения Белинского в другой полемической заметке, направленной против брошюры Константина Аксакова: «Несколько слов о поэме Гоголя». Аксаков, писал Белинский, совершил грубейшую ошибку, поставив Гоголя рядом с Гомером: Гоголь великий, но не мировой поэт, и его «Мертвые души» только для России. Далее Белинский писал:

«Мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине: ибо Гоголь *более поэт социальный*, следовательно, более поэт в духе времени».

Этого вывода Гоголь боялся больше всего. Действительно, «Мертвые души» явились первым настоящим *социальным* прозаическим произведением *монументального* жанра. Развивая далее этот свой взгляд во второй полемической заметке против Константина Аксакова, Белинский спрашивал:

«Критика должна *войти в основы* и причины этих форм (общественных.— *А. В.*), должна решить множество, по-видимому, простых, но в сущности очень важных вопросов, вроде следующих: отчего прекрасную блондинку разбранили до слез, когда она даже не понимала, за что ее бранят? Отчего весь губернский город N оказался и хорошо населенным и людным, когда сплетни насчет Чичикова получили свое начало от живого участия «приятной во всех отношениях дамы» и «просто приятной дамы»? Отчего наружность Чичикова показалась «благонамеренною» губернатору и всем сановникам города N? Что значит слово «благонамеренный» на чиновничьем наречии?

Отчего автор поэмы необходимою принадлежностью длинной и

скучной дороги почитает не только холода, но и слякоть, грязь, починки, перебранки кузнецов и всяких дорожных подлецов? Отчего Собакевич приписал Елизавету Воробья? Отчего прокурорский кучер был малый опытный, потому что правил одною рукою, а другою, засунув назад, придерживал ею барина? Отчего сольвычегодские угостили на пиру (а не в лесу, при дороге) устьсысольских насмерть, а сами от них понесли крепкую ссадку на бока, под микитки, и все это назвали «пошалить немного»?.. Тем-то и велико создание «Мертвые души», что в нем сокрыта и разанатомирована жизнь *до мелочей, и мелочам этим придано общее значение*».

Цензурные рогатки мешают Белинскому прямо сказать, что *общее значение* имеют крепостной строй и николаевский режим, что именно они и создают грустные и тяжелые «мелочи», но критик подводит читателя именно к этому выводу, правильно усмотрев его во всем содержании поэмы. Статьи Белинского являются образцом и лучшим показателем того, как толковали «Мертвые души» революционные разночинцы того времени, немногочисленные, но общественно и политически уже тогда опередившие самых передовых и самых либеральных представителей «первенствующего сословия».

Заметил Белинский и воззрения, «которые довольно неприятно промелькивают в «Мертвых душах», выразив тревогу по поводу того, как дальше разовьется поэма. К сожалению, он недостаточно оценил их, говоря о субъективности Гоголя.

Герцен со своей стороны находил, что «Мертвые души» — «удивительная книга, горький упрек современной России. Но не безнадежный... Портреты его удивительно хороши, жизнь сохранена во всей полноте... Грустно в мире Чичикова... Одно утешение в вере и уповании на будущее».

Из статей отрицательных следует отметить критику Н. Полевого в «Русском вестнике». Наиболее любопытны замечания Полевого об ошибках и неправильностях гоголевского языка.

«Где вы,— спрашивал Полевой,— слыхали следующие, например, слова на святой Руси: «в эту приятность чересчур *передано сахару*», «*болтая* головой, *встретил* отворявшуюся дверь», «*здоровье прыскало* с лица его», «юркость характера...», «нес жидкость, боясь *расхлестать* ее», «они *изопьются* и будут *стельки*», «*краюшка уха* его скручивалась», «*сап* лошадей, *шум* колес», «стены дома *ощеливали* штукатурную решетку», «седой *чапыжник*, *густою* щетиною, *вытыкавший* из-за ивы». . .

В языке Гоголя, в самом деле, немало погрешностей; вообще же Полевой, кажется, восставал главным образом против овеществления психологических понятий, против динамичности, гиперболизма, своеобразности выражений и словообразований, впоследствии вполне узаконенных. В этом, как и во многом другом, Гоголь был истинный новатор, опередивший лучших своих современников. Заключая свою статью, Полевой дал Гоголю совет не писать больше ни такой галиматьи, как «Рим», ни такой чепухи, как «Мертвые души».

М. Сорокин в «Петербургских ведомостях» (1842 год, № 163),

отвечая на обвинения, будто Гоголь не знает русского языка, признавая грамматические его погрешности, заметил: «Кто идет впереди всех, тот первый встречает и удары».

ИЗ «ГЛАВЫ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЙ»

...Какое место занимает Гоголь в истории русской литературы? Н. Г. Чернышевский в своих «Очерках гоголевского периода» заявил:

«Гоголю обязана наша литература... самостоятельностью... Он пробудил в нас сознание о нас самих».

Это — несомненная правда.

Гоголь начал свою литературную деятельность, когда у нас господствовал отвлеченный романтизм, сатира и смех «вообще», отрешенные от общественной жизни, от ее гнойников и ран, и подчиненные западным литературным направлениям. Гоголь вложил персты свои в наши общественные раны. Он отдал дань романтизму, но даже его романтические повести очень близки к русской земле. Исчерпав романтизм двадцатых годов в лучших своих образцах, Гоголь создал русскую социально-насыщенную художественную прозу.

Мы знаем прекрасные в своей простоте и точности повести и рассказы Пушкина, обвеянные «дымом» нашего отечества, отразившие нашу стихию. Знаем заглядывающего вглубь Лермонтова с его «Героем нашего времени»; но проза Пушкина и Лермонтова касалась все же узкого круга лиц. В ней передавались мысли и чувства, свойственные небольшой привилегированной верхушке, праздной, обеспеченной. Гоголь недаром назвал себя писателем «во вкусе черни». Он ввел в литературу помещиков, чиновников, обывателей, ремесленников, селян, толпу, массу с ее бытом, скарбом, жаргоном, психологией. Но главное — Гоголь первый из русских писателей показал в гениальных созданиях, как крепостная и капиталистическая *собственность* уродует и калечит на русский манер людей, их души, как она ничего не оставляет в человеке, кроме «бессердечного чистогана» (Маркс).

Сатире и смеху Гоголь тоже придал конкретный, общественный характер. Это отметил еще Белинский. До Гоголя сатира была безобидна, нападала на пороки вообще, никаких «конкретных носителей зла» она не трогала. Гоголь, вопреки своим желаниям и заявлениям, связал порок с определенным общественным укладом, с определенными группами и слоями. От Гоголя ведет свою родословную так называемая натуральная школа со вскрытием социальных зол, неправд, с обличениями и осмеянием, школа, которую до революции называли отрицательным направлением в русской литературе: Некрасов, Салтыков-Щедрин, шестидесятники, Глеб Успенский, Достоевский — все они обязаны Гоголю.

От Гоголя — «орлиное соображение вещей» в русской литерату-

ре, преобладание материальности, плоти, красок, языческого преклонения пред жизнью, интимной связи с вещью, с природой, уменье изобразить их полно и насыщенно. Это «соображение» — в стихийности Толстого, в гимнах Достоевского подлой, но могучей и неистребимой карамазовской силе жизни с ее клейкими весенними листочками, в тяжелой купеческой «существенности» Островского, в жрущих и пьющих пошехонцах, ташкентцах, в помпадурах и помпадуршах Салтыкова-Щедрина, в чувственной восприимчивости природы у Тургенева, в его лишних людях, детях Тентетникова, Хлобуева, Манилова, в Обломове, Штольце—Костанжогло Гончарова, в прекрасной, благородной, но тоже чувственной грусти Чехова, в его хмурых людях; она — в живописности и красочности Горького, у которого его босяки напоминают итальянских лацарони, Пеппе,— в «вещности» Владимира Маяковского, в хаосе и в жесте-судороге Андрея Белого, в биологизме и фламандских настроениях советских писателей, в тоске по утраченной юности и свежести Сергея Есенина.

Петербургские повести Гоголя наметили линию урбанизма и импрессионизма Достоевского, символистов и футуристов. И разве не от Гоголя колорит и словечки Лескова, Ремизова, наше областничество, которое, кстати сказать, лучше назвать пародией на Гоголя.

Стремление Гоголя стать лучше, его «душевное дело» тоже наложило на наше художественное слово глубокий отпечаток. «Переписка с друзьями», дуализм, проповедь нравственного самоусовершенствования во многом определили христианство Достоевского, проповедничество Толстого. В душевной болезни Глеба Ивановича Успенского, которому казалось, что Глеб в нем ангел, а Иванович— свинья, нетрудно увидеть отражение дуализма, погубившего и Гоголя. Мучения Гаршина, его болезнь тоже заставляют вспоминать Гоголя.

От Гоголя идет чувство неблагополучия, катастрофы, страх пред революционным пролетариатом у Розанова, Мережковского, Андрея Белого, Блока, Сологуба.

От Гоголя последних лет русский символизм с его попытками из грубых кусков жизни сотворить сладостную легенду, со взглядом на нашу жизнь, как на знак «миров иных».

Гоголь — двуликий Янус русской литературы. Одно лицо у него вполне земное. Другое лицо — аскетическое, «не от мира сего». Одно лицо обращено к общественной жизни, к ее быту, к человеческим радостям и горю; другое лицо поднято к «небесному отцу». Начиная с Гоголя, русская литература тоже имела два русла. Одно русло вело к общественной борьбе, к изменению общественных форм бытия. Это была линия революции, сначала разночинно-крестьянской, потом пролетарской. Другое русло приводило к крайнему дуализму, к обособленной человеческой личности, к «непротивлению злу насилием». Это была линия реакции, застоя, китайщины, линия гибнущих классов: дворянства, мещанства, кулачества.

Чем может быть полезен Гоголь советской литературной современности? У Гоголя надо учиться социальной насыщенности произведений, уменью брать жизнь во всю глубину и ширину, а не «вполобхвата», не с головокружительной высоты, не со стороны и сбоку, не в угоду редакциям и издательствам, как это часто, к сожалению, у нас еще бывает. У Гоголя надо учиться конкретности, внимательному отношению к художественным подробностям, упорству, способности вынашивать произведение.

Наш смех, сатира, как и у Гоголя, должны разить не отвлеченные, а вполне осязательные пороки и недостатки, разоблачая реальных носителей зла, «не взирая на лица». Для гоголевского смеха еще хватит объектов. Такое разоблачение, понятно, должно соединяться с поучительными *обобщениями*, а не потешать только веселыми и занимательными повествованиями.

Здесь поднимается вопрос: о применимости в наших условиях основного литературного приема, каким пользовался Гоголь, создавая Чичиковых, Хлестаковых, Собакевичей и всю галерею уродов. Прием этот состоит в выделении и в обособлении резким «неумолимым резцом» фигуры, предмета, происшествия из окружающей обстановки. Они как бы обводятся твердой линией, обтачиваются. Выделенная таким путем фигура, явление жизни подвергаются дальнейшей обработке. Подчеркивается основное физическое свойство, два-три жеста, преобладающая душевная особенность, «страсть»; они преувеличиваются, между тем как остальное совсем затемняется.

Действия, поступки, встречи, диалог, все приспособлено к тому, чтобы еще сильней и ярче вычертить то, на чем художник сосредоточил внимание. Этот прием противоположен другой манере, пушкинской, когда объект не отчеркивается, а берется вместе с окружающим, сливается с ним и лишь потом путем переходов, часто незаметных, оттеняется, не теряя, однако, своей первоначальной связи со средой. Физические и душевные особенности, поступки, жесты изображаются также наряду с остальными качествами, менее характерными, но присущими объекту, будучи выделяемы тоже путем постепенных переходов.

В нашей советской литературе молодые советские писатели до сих пор отдавали предпочтение пушкинскому приему. Требовали, чтобы изображали «живого человека» с его положительными и отрицательными качествами, чтобы освещали его со всех сторон и чтобы типические черты выступали на общем фоне других, второстепенных свойств. Исключением являлась школа футуристов, но она, сильная поэтически, не создала своей прозы.

«Живой человек», опороченный критикой в период первой пятилетки, как будто продолжает на деле еще господствовать в художественном слове и теперь, правда, с разными оговорками и ограничениями.

У нас очень быстро забывают прошлое и потому начинают судить и рядить, отвлекаясь от конкретной обстановки. «Живой человек» был выдвинут после гражданской войны в годы нэпа. Его

противопоставили агитационно-плакатному и схематически-отвлеченному искусству «Кузницы», имажинистов и других направлений эпохи военного коммунизма. В этом был свой положительный смысл. Схема, плакат перестали удовлетворять и читателей и писателей. Требовался более конкретный подход к недавнему прошлому и к настоящему. Лозунг «живого человека» на первых порах вполне удовлетворял этому требованию. Положительное значение его бесспорно. Но как это у нас часто случается, лозунг начали «углублять» и, «углубляя», превратили в догмат и тоже в схему. Стали утверждать, что изображение «живого человека» — единственно верный метод для советского искусства, что иных методов нет и быть не может. Условное сделали безусловным. К этому присоединили утверждения, будто все дело в том, чтобы изображать вместе дурное и хорошее и т. д.

Это была ошибка. И чем скорее в наши дни покончат с этой ошибкой, тем будет лучше для советской литературы. Пушкинский и толстовский метод изображения есть только один из методов художественного творчества. Есть другой метод, метод Гоголя, Достоевского, Островского, Салтыкова-Щедрина, Успенского И не случайно в так называемом обличительном, отрицательном направлении русской литературы метод Гоголя являлся преобладающим. Он, действительно, очень выразителен и народен.

Фигура выделяется с предельной рельефностью, легко запечатлевается в памяти, внимание не рассеивается, а сразу сосредоточивается на главном, между тем как пушкинское изображение требует большего напряжения, большего внимания и размышления. Там, где надо резко что-нибудь или кого-нибудь обличить, осмеять, выставить «на всенародные очи», гоголевский прием незаменим. И так как советской литературе приходится очень часто и очень многое выставлять «на всенародные очи», обличать и осмеивать, то гоголевская манера имеет право на существование не менее пушкинской. До сих пор манера Гоголя среди советских писателей была в загоне; оглядывались больше на Толстого и Пушкина. Права Гоголя пора восстановить. Социалистическому реализму нет причины в этом отказывать Гоголю.

Но спросят: «а как же быть со схемой; мы не хотим схемы?» Но схемы у Гоголя нет и в помине. Вернее сказать: Гоголь добивался поразительных результатов: его образ и схематичен, и одновременно предельно конкретен. Гоголевские герои олицетворяют всегда какую-нибудь страсть. В этом смысле они — схематичны и аллегоричны; но вместе с тем они поданы с мелкими и мельчайшими подробностями, необычайной вещественностью и физиологичностью. В силу этого они оживают на наших глазах, они вполне жизненные, а не восковые фигуры. В этом соединении схемы с вещественностью тайна гоголевского мастерства. У его позднейших последователей эта удивительная манера сплошь и рядом снижается: снижена она Достоевским, еще более снижена Салтыковым-Щедриным; отдавая должное их гению в других областях, надо сказать, что им часто не хватает этого виртуозного, вполне органического соединения схемы с «ор-

линым соображением вещей». Словом, тут есть чему поучиться у Гоголя современной советской литературе.

Перед советской литературой стоит также и вопрос о символизме Гоголя. Допустим ли он для революционного искусства наших дней или нет?

Известно, что Плеханов относился к символизму отрицательно. В статье о Генрике Ибсене он утверждал, что символизм примесью абстракции всегда обескровливает живой, художественный образ; к символам прибегают тогда, когда не умеют проникнуть в смысл совершающегося общественного развития. Например, Генрику Ибсену символы потребовались для того, чтобы облечь в образ «несотворенный дух», попавший в рабство. В символах Ибсена отражаются бесплодные блуждания его героев. Так полагал Г. В. Плеханов.

Надо, однако, заметить, что символизм символизму рознь, как и романтизм романтизму. Есть символизм и романтизм реалистический, революционный, есть символизм и романтизм идеалистический, реакционный. Символизм Гоголя в основе — символизм реалистический, точнее сказать, у него преобладает символический реализм. Такое соединение натурализма с символизмом встречается не только у Гоголя, а у многих гениальных художников.

Что может быть натуральнее «Одиссеи»? Но многое в ней носит и символический характер: Сцилла и Харибда, сирены, листригоны, циклопы и т. д. Разве у Шекспира при всей его натуральности не символичен ряд сцен в «Гамлете», в «Макбете» и в других вещах? Не символичны ли Фауст, Мефистофель? Не является ли Медный всадник у Пушкина одним из самых обобщающих символов? Есть символизм натуралистический, и есть символизм отвлеченный, идеалистический. Гоголь был реалистом-символистом. *У него символ покорен действительности*, служит ей, от нее целиком зависит, больше, от нее рождается. А вот о своем символизме Андрей Белый в «Начале века» сделал такое признание: «становилось все наоборот: действительность оказывалась символом; символ действительностью» (стр. 115). Когда действительность оказывается символом и символ действительностью, тогда он, символ, превращается в Лик, в Логос.

Скажут: пусть у Гоголя символ играет подчиненную роль, но для чего он нужен советской литературе? Не лучше ли ей ограничиться натуральностью Гоголя, отбросив его символизм? Но натуральности, кажется, у нас в литературе и без того достаточно. Наша советская литература все еще страдает натуральностью, бытовизмом, описательством. Все согласны с тем, что ей недостает широких и глубоких обобщений, что она часто не выводит за пределы дня. Отчасти поэтому она и отстает от нашей действительности.

Символ является, правда, не единственным, но одним из самых могучих способов обобщать материал и выводить читателя за пределы данной натуральности. Но здесь возражает нам Г. В. Плеханов: это есть выход за пределы путем абстракции, а можно выходить из действительности иным путем; это бывает в тех случаях, когда дей-

ствительность нынешнего дня, переживая себя, создает основу для действительности будущего. Г. В. Плеханов не прав: не всякий символ абстрактен, а только такой, который символизирует, например, «несотворенного духа» Ибсена или что-нибудь в этом роде; если же шкатулка символизирует Чичикова, а сам Чичиков символизирует русских приобретателей-плутов,— то в этих и подобных символах нет ничего абстрактного, они насквозь натуральны и конкретны.

Что касается выведения за пределы действительности путем диалектического ее отрицания, то да позволено будет сказать, что Г. В. Плеханов здесь позволил себе простую игру словом «выведение». Когда говорят, что символ выводит нас из данной натуральности, то имеют в виду выведение особого рода, выведение в смысле более широкого охвата жизни. Когда говорят, что Чичиков, символизирующий плутовство, выводит за пределы данной действительности, этим хотят сказать, что он олицетворяет собой не только плутов-приобретателей в эпоху николаевской, крепостной России, но и плутов пореформенных, европейских, будущих плутов. В символ-абстракцию-схему Павел Иванович превратился бы в том случае, если бы он лишился своих натуральных черт определенной эпохи, среды и т. д. Но Павел Иванович награжден ими в полной мере. Вместе с тем он выводит нас из пределов двадцатых и тридцатых годов, из пределов поместного захолустья. Поэтому он и жив для нас даже и доселе.

И если наши советские писатели хотят, чтобы создаваемые ими персонажи тоже жили как можно дольше, не будет худа, если они этим персонажам, создавая их вполне натуральными, станут придавать также и символический характер. В конце концов, разве «Органчики», Угрюм-Бурчеевы, Прыщи, Бородавкины и т. д. не символичны у Салтыкова-Щедрина? Не прибегал ли к символам Чехов? Не пользовался ли символами Маяковский? Символический реализм Гоголя нужен советской литературе, чтобы решительно преодолеть ограниченный бытовизм, чтобы давать более широкие и глубокие охваты явлений жизни, чем это есть у нас теперь.

Тут Гоголь, как и во многом другом, может оказать нам большую помощь.

Скажут: а не достаточно ли нам одного типического обобщения и охвата? Нет, недостаточно: типическое обобщение лишено *философского значения*, между тем как обобщение символическое есть не только типическое, но и философское обобщение. Включая в себя типическое, оно шире его, оно осмысливает его, выводя, таким образом, за пределы данной, даже и типически обобщенной, действительности.

Конечно, приемами Гоголя, особенно его символизмом, надо пользоваться с большой осмотрительностью. Уже у самого Гоголя под конец его жизни были попытки придать символу отвлеченный, аллегорический, даже мистический характер, то есть он уже превращал действительность в символ. Русские символисты эту отвлеченность и мистицизм Гоголя сделали своим знаменем. Здесь гибель для живых

образов. С Гоголем это происходило оттого, что действительность уходила от него из-под ног. Такая опасность советскому искусству не угрожает. Советское искусство избежит отвлеченной рассудочности «Брандта» и «Пер-Гюнта» Ибсена, бесплотных теней Метерлинка, схем Леонида Андреева, сладостных легенд Сологуба, «эмблематики действительности» Андрея Белого, но творец Хлестакова ему кровно близок.

...Еще в одном отношении чрезвычайно близок нам Гоголь. Нам враждебны его христианство, аскетизм, проповедь нравственного самоусовершенствования. Но Гоголь смотрел на свою работу художника как на служение обществу. Искусство для него не являлось ни забавой, ни отдыхом, ни самоуслаждением, а гражданской доблестью и подвигом. Гоголь был писатель-гражданин-подвижник. Все отдал он этому подвигу: здоровье, любовь, привязанность, наклонности. Каждый образ он вынашивал в мучениях, в надеждах, что этот образ послужит во благо родине, человечеству. Многие ли из советских писателей являются подвижниками?

Гоголь был прав, когда он искал положительное и идеальное в искусстве. Он видел это положительное не там, где его нужно было видеть, но самые поиски его, то, что он не удовлетворялся изображением страшилищ и уродов,— высоко поучительно. Он понимал, что высшее искусство—это то, которое создает возвышающие душу образы, зовущие к победам над всем ничтожным и пошлым. К этому должен стремиться каждый настоящий художник.

Беда Гоголя была в том, что вместо чистых, возвышенных образов жизнь показывала ему уродов. Окруженный ими, Гоголь пал, страстно домогаясь воплотить идеальное. Он завещал это грядущим поколениям. На советских художниках, больше, чем на ком-нибудь, лежит почетная и священная обязанность выполнить завещание гениального мученика-мастера. Попыток в создании положительных героев у нас не занимать стать, но как часто наши положительные герои худосочны и малокровны, как часто им недостает гоголевской «вещественности»!..

Столетие миновало со дня напечатания первых повестей и былей Гоголя. Из книг, статей и очерков, ему посвященных, нетрудно составить библиотеку, но по-прежнему, если еще не больше, манит к себе этот странный человек своими загадками и тайнами. Их много и в личной жизни его, и в его художественных произведениях. Самый скрытный из всех русских писателей, он неоднократно давал понять, что в его произведениях есть тайны. О ранних своих сочинениях он писал: «...В них, точно, есть кое-где хвостики душевного состояния моего тогдашнего, но без моего собственного признания их никто не заметит» (т. II, 577). По поводу первого тома «Мертвых душ» он сообщал Аксакову: «Многое может быть понятно одному только мне» (т. II, 205). Отмечая в «Переписке» свое главное свойство выставлять ярко «пошлость пошлого человека», он прибавлял: «оно впоследствии углубилось во мне еще сильнее от соединения с ним некоторого душевного обстоятельства. Но этого я не в состоянии был открыть тогда даже и Пушкину». И о «Переписке»: «Там есть

некоторые душевные тайны, которые не вдруг постигаются» (т. III, 422).

В самом деле, до сих пор в Гоголе больше нераскрытого, чем раскрытого. Какие душевные тайны имел в виду Гоголь, говоря о своих сочинениях? К какому концу вел он своего Павла Ивановича Чичикова? Все ли понятно в «Вии», в «Страшной мести»? Что означает магический вызов колдуном души дочери Катерины? Почему Хома Брут не утерпел и взглянул? С какой стати «нос» Ковалева посещает Казанский собор?.. Почти в каждой вещи Гоголя, действительно, скрыта какая-то тайна. Его произведения напоминают утопленницу-мачеху из «Майской ночи»: тело прозрачное, светится, а внутри что-то черное. Что-то темное есть в образах Гоголя.

И в личной жизни повсюду тайны. Об отношениях Гоголя к женщине приходится ограничиваться догадками. Загадочны и непонятны многие его отношения к друзьям и знакомым. Его письма в смысле достоверности часто очень сомнительны. Иногда кажется, будто он составлен из лоскутков, он мозаичен, и в то же время он поражает упорством, он человек одной цели, одного замысла. Люди, горячо любившие Гоголя, сплошь и рядом терялись в определениях, каков же он. С. Т. Аксаков с горечью признавался: «Я вижу в Гоголе добычу сатанинской гордости»; но он же потом заявлял: «Признаю Гоголя святым».

...Странный человек... тяжелый, мрачный человек! Много в нем темного, неприятного. Об этом следует говорить открыто несмотря на то, что и по сию пору есть пошляки, для которых главная прелесть знакомства с художником заключается в том, чтобы услышать что-нибудь об изнанке его жизни.

«Слыхали? ваш знаменитый романист, говорят, однажды едва не изнасиловал девочку, а критик, писавший возвышенные статьи о женщине, шлялся по публичным домам...» И глотает слюни, ерзает кадыком, и спешит взапуски сообщать «новость» следующему встречному знакомому. Этим людям в свое время прекрасно и гневно ответил еще Пушкин в одном из писем Вяземскому. Он писал, что они «в подлости своей радуются унижению высокого, слабостям могущего». Они в восхищении от всякой открытой мерзости: «*Он мал, как мы, он мерзок, как мы*! Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы, — иначе».

Этим пошлякам и не снится та могучая буря, которая взметывается в душе таких писателей, как Гоголь. Эти писатели переживают гигантские внутренние события, перевороты, и самые отрицательные их свойства в них существуют как бы для того, чтобы показать вечную, неустанную и победоносную борьбу человека над тем, что он считает низким и недостойным себя. Для торжества человеческого гения над косным и стихийным надо говорить о пороках и провалах великих людей.

Много сравнений и сопоставлений невольно встает пред читателем, когда он склоняется над дивными страницами и думает об ужасной судьбе их творца. Но все эти и другие образы покрываются одним, самым страшным образом. Есть у Гоголя отрывок неокончен-

ного романа о пленнике и пленнице, брошенных в подземелье. От запаха гнили там перехватывало дыханье. Исполинского роста жаба пучила свои страшные глаза. Лоскутья паутины висели толстыми клоками. Торчали человеческие кости. «Сова или летучая мышь была бы здесь красавицей». Когда стали пытать пленницу, послышался ужасный, черный голос: «не говори, Ганулечка». Тогда выступил человек «Это был человек... но без кожи. Кожа была с него содрана. Весь он был закипевший кровью. Одни жилы синели и простирались по нем ветвями!.. Кровь капала с него!.. Бандура на кожаной ржавой перевязи висела на его плече. На кровавом лице страшно мелькали глаза...» Гоголь был этим кровавым бандуристом-поэтом, с очами, слишком много видевшими. Это он вопреки своей воле крикнул новой России черным голосом: «Не выдавай, Ганулечка!»

За это с него живьем содрали кожу.

ПРИМЕЧАНИЯ

Представленные в настоящем сборнике избранные статьи А. К. Воронского печатаются по текстам последних прижизненных изданий.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ

О ГОРЬКОМ *(М. Горький. Собрание сочинений, тт. XVI, XVII, XVIII, XIX. Государственное издательство, 1924—1926)*. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты в 2-х томах, т. II. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Правда», 1926, № 79, 80, 7 и 8 апреля.

ВСТРЕЧИ И БЕСЕДЫ С МАКСИМОМ ГОРЬКИМ. По машинописному авторскому экземпляру, хранящемуся в Архиве М. Горького Института мировой литературы АН СССР. Воспоминания написаны 19—22 декабря 1936 года, вскоре после смерти А. М. Горького. Впервые (частично) — «Новый мир», 1966, № 6.

О первом, организационном собрании журнала «Красная новь» см. также: А. Воронский. Из прошлого (Из стенограммы речи, произнесенной на юбилейном вечере «Красной нови»).— В кн.: «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., «Художественная литература», 1979.

О ПИСАТЕЛЕ И ЧИТАТЕЛЕ *(Демьян Бедный. В связи с десятилетним юбилеем «Правды»)*. По кн.: А. Воронский. Искусство и жизнь. М.—Пг., «Круг», 1924. Впервые — «Правда», 1922, № 98, 5 мая.

БОРИС ПИЛЬНЯК. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. I. М., «Федерация», 1928. Впервые (частично)— «Красная новь», 1922, № 4.

ВСЕВОЛОД ИВАНОВ. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. I. М., «Федерация», 1928. Впервые — «Красная новь», 1922, № 5.

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. I. М., «Федерация», 1928. Впервые — «Красная новь», 1922, № 6.

А. АРОСЕВ. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. II. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Красная новь», 1923, № 1.

ЮРИЙ ЛИБЕДИНСКИЙ. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. II. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Красная новь», 1923, № 1.

Н. ТИХОНОВ. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. II. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Прожектор», 1923, № 1; «Прожектор», 1927, № 13.

Н. ОГНЕВ. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. II. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Красная новь», 1923, № 2.

ОБ ОТОШЕДШЕМ. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. I. М., «Федерация», 1928. Впервые — «Красная новь», 1926, № 1.

См. также статьи А. Воронского об Есенине «Литературный портрет» (впервые — «Красная новь», 1924, № 1; «Прожектор», 1925, № 5) и «Памяти Есенина (*Из воспоминаний*)» (впервые — «Красная новь», 1924, № 2).

И. БАБЕЛЬ. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. I. М., «Федерация», 1928. Впервые — «Красная новь», 1924, № 5; «Прожектор», 1927, № 13.

ЛИДИЯ СЕЙФУЛЛИНА. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. I. М., «Федерация», 1928. Впервые — «Красная новь», 1924, № 5; «Прожектор», 1927, № 22.

НОВИКОВ-ПРИБОЙ. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. II. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Комсомольская правда», 1926, 23 мая.

АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ *(Журавли над Гнилопятами)*. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. I. М., «Федерация», 1928. Впервые — «Красная новь», 1926, № 9.

СЕРГЕЙ КЛЫЧКОВ *(Лунные туманы)*. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. I. М.. «Федерация», 1928. Впервые (частично) — «Красная новь», 1926, № 10.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ *(Мраморный гром)*. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. I. М., «Федерация», 1928. См. также — под названием «Мраморный гром (Андрей Белый)» — в кн.: А. Воронский. Искусство видеть мир. М., «Круг», 1928.

А. ФАДЕЕВ *(А. Фадеев. Разгром. Роман. Изд. «Прибой». 214 стр. 1927 г.)*. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. II. М., «Федерация», 1929. Впервые — под названием «Старое и новое *(О «Разгроме» А. Фадеева)*» — «Прожектор», 1927, № 7.

СВЕТЛОВ. УТКИН *(М. Светлов. Новые встречи. Иосиф Уткин. Первая книга стихов)*. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. II. М., «Федерация», 1929. Впервые — под названием «На хорошей дороге» — «Прожектор», 1927, № 12.

КНУТ ГАМСУН *(Кнут Гамсун. Соки земли. «Всемирная литература». Женщины у колодца. Изд. «Ленинград». Последняя глава. «Всемирная литература»)*. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. II. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Красная новь», 1925, № 8.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ *(К вопросу о психологии художественного творчества)*. По кн.: А. Воронский. Литературные портреты, т. II. М., «Федерация», 1929. Впервые — альм. «Перевал», 1928, № 6.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

ИЗ СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ НАСТРОЕНИЙ. По сб.: А. Воронский. На стыке. М.— Пг., Гос. изд-во, 1923. Впервые — «Правда», 1922, № 141, 28 июня.

О ХЛЕСТКОЙ ФРАЗЕ И КЛАССИКАХ *(К вопросу о наших литературных разногласиях)*. По сб.: А. Воронский. Искусство и жизнь. М.— Пг., «Круг», 1924. Впервые — «Прожектор», 1923, № 12.

ИСКУССТВО КАК ПОЗНАНИЕ ЖИЗНИ И СОВРЕМЕННОСТЬ *(К вопросу о наших литературных разногласиях)*. По сб.: А. Воронский. Искусство и жизнь. М.— Пг., «Круг», 1924. Впервые — «Красная новь», 1923, № 5.

НА ПЕРЕВАЛЕ *(Дела литературные)*. По сб.: А. Воронский. Искусство и жизнь. М.— Пг., «Круг», 1924. Впервые — «Красная новь», 1923, № 6.

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И БЕЛАЯ ЭМИГРАЦИЯ. По журн.: «Прожектор», 1925, № 17.

ОБ ИСКУССТВЕ ПИСАТЕЛЯ. Печатается по сб. «Как и над чем работать писателю». М., «Молодая гвардия», 1927. Ранее — под названием «Об искусстве» — в кн.: А. Воронский. Об искусстве. М., изд. газ. «Правда», 1925 (Библ. «Прожектор»). Впервые — «Красная новь», 1925, № 6.

ФРЕЙДИЗМ И ИСКУССТВО. По кн.: А. Воронский. Литературные записи. М., «Круг», 1926. Впервые — «Красная новь», 1925, № 7.

ЗАМЕТКИ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ. По кн.: А. Воронский. Искусство видеть мир. М., «Круг», 1928. Впервые — «Новый мир», 1927, № 8, 9.

ИСКУССТВО ВИДЕТЬ МИР *(О новом реализме)*. По кн.: А. Воронский. Искусство видеть мир. М., «Круг», 1928.

ДЕСЯТИЛЕТИЕ ОКТЯБРЯ И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. По кн.: А. Воронский. Искусство видеть мир. М., «Круг», 1928. Впервые — «Учительская газета» (Ежемесячное бесплатное прилож.: «Литература. Искусство. Культура»). М. 1927, № 11.

ИЗ КНИГИ «ГОГОЛЬ»

«ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ». «МИРГОРОД». ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ. КОМЕДИИ. «МЕРТВЫЕ ДУШИ». ИЗ «ГЛАВЫ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЙ». Печатается по кн.: А. Воронский. Гоголь (серия «ЖЗЛ», вып. XVII—XVIII). М., «Жургаз», 1934.

Из всего тиража издания сохранилось несколько экземпляров, в том числе — в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина. Впервые (частично) — «Новый мир», 1964, № 8 с предисловием Ю. Манна.

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

ИЗ КНИГИ «ГОГОЛЬ»

Воронский А. К.

В 75 Избранные статьи о литературе. /Сост. Г. А. Воронская.— М.: Худож. лит., 1982.—527 с.

Сборник статей Александра Константиновича Воронского (1884—1943) содержит лучшие (в том числе давно не переиздававшиеся) работы критика двадцатых — начала тридцатых годов.

В $\frac{4603010102\text{-}191}{028(01)\text{-}82}$ 202-81 8Р

АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ ВОРОНСКИЙ

Избранные статьи о литературе

Редактор **А. Старков**

Художественный редактор **С. Гераскевич**

Технический редактор **Л. Вецкувене**

Корректоры **А. Влазнева**
М. Макарова

ИБ № 2108

Сдано в набор 25.07.80. Подписано к печати 23.10.81. А06815. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типогр. № 1. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать высокая. 33 + 1 вкл.= 33,06 усл. печ. л. 33,06 усл. кр.-отт. 37,88 + 1 вкл.= 37,94 уч.-изд. л. Тираж 5000 экз. Изд. № IX-688. Заказ № 2-2. Цена 1 р. 50 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Набрано и сматрицировано в ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28

Отпечатано на книжной фабрике «Жовтень», 252053, Киев-53, Артема, 25.